汉译世界学术名著丛书

# 美 学

## 第二卷

〔德〕黑格尔 著



汉译世界学术名著丛书

# 美　　学

## 第二卷

〔德〕黑格尔著

朱光潜译






商务印书馆

1996年·北京

汉译世界学术名著丛书
美　学
第二卷
〔德〕黑格尔著　朱光潜译

商　务　印　书　馆　出　版
(北京王府井大街36号　邮政编码100710)
新华书店总店北京发行所发行
民　族　印　刷　厂　印　刷
ISBN 7-100-01141-8/B·158

1979年1月第1版　　开本 850×1168 1/32
1996年6月北京第9次印刷　　字数 259 千
印数 20 000 册　　印张 12 3/8 插页 4

定价：13.80元

*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*

**ÄSTHETIK**

Aufbau-Verlag, Berlin, 1955

本书据柏林建设出版社 1955 年版译出

# 汉译世界学术名著丛书

## 出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从今年着手分辑刊行。限于目前印制能力，现在刊行五十种，今后打算逐年陆续汇印，经过若干年后当能显出系统性来。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界著译界给我们批评、建议，帮助我们把这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1981年1月

# 目　录

## 第二卷　理想发展为各种特殊类型的艺术美

## 第二部分 古典型艺术

## 第三部分　浪漫型艺术

# 第 二 卷

# 理想发展为各种特殊<br>类型的艺术美



# 序　　论

我们在第一卷里所研究的固然已涉及作为艺术理想的美的理念的实在情况，但是我们尽管从多方面阐明了理想的艺术作品的概念，所得到的一切定义毕竟只一般地涉及理想的艺术作品。美的理念正如一般理念一样，也是一些重要差异面的整体，这些差异面本身也必须显现出来或实现出来。我们可以把这些差异面叫做艺术的各种特殊的类型，它们都是从理念这个概念的内容发展出来的，这内容通过艺术才得到具体存在。我们有时也把这些艺术类型说成理想的不同的种类，不过不是用"种类"这一词的习惯意义，即不是把理想作为总类，而把各特殊种类附属到它上面去，使它因此受到了改变。我们所说的"种类"是指美的理念即艺术理想的理念本身中各种互相差异的，因而是具体的定性。所以艺术表现的普遍性并不是由外因决定，而是由它本身按照它的概念来决定的，因此正是这个概念才自发展或自分化为一个整体中的各种特殊的艺术表现方式。①

说得更确切些，由美的理念所发展和分化成的各种艺术类型在这个意义上是以这个理念本身为其根源的：这个理念要借助于这些类型才达到表现，成为现实的作品；至于这个理念所借以实现

① 整体是美的理念或艺术理想，各种特殊的艺术类型或表现方式是这个理念或理想在不同历史阶段的发展，如象征型，古典型和浪漫型。这些都是由美的理念自分化出来的。

的类型之所以不同，是由于类型所表现的有时是理念的抽象定性，有时是理念的具体的整体①。因为理念只有凭自己的活动来独立发展时，它才是真正的理念；而且理念作为理想既然是直接的显现，也就是与它的显现同一的美的理念，所以在理念发展过程中的每一特殊阶段上，就有一种不同的实在的表现方式和该阶段的内在定性紧密地结合在一起。所以我们既可以把这种发展过程看作理念本身的内在的发展过程，也可以把它看作体现理念的具体形象的发展过程，结果都是一样，因为这两方面本来就是密切联系在一起的。所以理念或内容的完整同时也就显现为形式的完整；反过来说，艺术形象的缺陷也就显出理念的缺陷，因为理念本来就是外在形象的内在意义，理念在这外在形象里才把自己实现出来。所以我们如果遇见某些艺术类型还不符合真实的理想，这种欠缺并不是象一般失败的艺术作品所现出的那种欠缺，即不是没有表现出什么，或是表现得不够恰当。我们所指的是对于每一次所用的内容意义来说，在各种特殊艺术类型中它所用来体现自己的那种确定的形象在每一次都必须符合理念，这里缺陷或完整就只取决于理念所代表的那种定性是真实的还是虚伪的。因为内容必须首先本身是真实和具体的，然后才可以找到真正的美的形象。

我们在第一卷总序论中已经见到，关于艺术类型要讨论的主要有三种。②

第一是象征型艺术。这里理念还在摸索它的正确的艺术表达方式，因为理念本身还是抽象的，未受定性的，所以不能由它本

① 例如象征型艺术所表现的是理念的抽象定性，古典型艺术所表现的是理念的具体的整体，浪漫型艺术片面地强调人的内心生活，又有些抽象性。

② 见卷一(商务印书馆 1978 年版，下同)“序论”(四)“题材的划分”部分。

身产生出一种适合的表现方式，而是要在它本身以外的自然界事物和人类事迹中去找它的表现方式。理念既然要用这种客观事物隐约暗示出它自己的抽象概念或是把它的尚无定性的普遍意义勉强纳入一个具体事物里，它对所找到的形象就不免有所损坏或歪曲。因为它只是随意任性地把握这些形象，不能使自己和这些形象融成一体，而只达到意义与形象的遥相呼应，乃至仅是一种抽象的协调。在这种既不是已经完满的又不是可以弄得完满的彼此嵌合之中，意义和形象虽然显出一些亲属关系，却仍然显出彼此外在[①]，异质和互不适合。

**其次**，按照它的概念（本质）来说，理念不能始终只是抽象的不确定的普泛的思想，它本身就是一种自由的无限的主体性[②]，这主体性既作为实际存在也作为精神来理解的。精神作为自由的主体，是由自己确定自己的，由于这种自确定，它在本身的概念里就已具有符合它的外在形象，它就可以把这个形象作为自在自为（绝对）地适合于它的实际存在而与它融成一体。这种内容与形式的完全适合的统一就是**第二种艺术类型即古典型**的基础。但是要实现这种完满的统一，精神就其成为艺术对象来说，还不能只是纯然绝对的精神（这只能在**精神性**和内心生活里存在），而是本身还是**特殊的**因而也还不免是抽象的[③]精神。所以古典型艺术所表现的自由主体固然显出本质的普遍性，因而摆脱了内心世界和外在世界的一切偶然性和单纯的特殊性，另一方面却也显出它是由充实它的那种普遍性分化出来的。因为外在形象，就其为外在的而言，

① 黑格尔所用的"外在"往往指"不相干"或互不依存。

② 参看卷一，121页注②。

③ "抽象的"指片面的，与具体的（即完整的）对立。

一般是受到定性的特殊的形象，它只能把本身也是一种受到定性的因而也是有局限的内容表现得完全吻合，而从另一方面来看，也只有本身特殊的精神才能完全纳入一种外在形象里和它结成一种不可分割的统一体。

到了古典型，艺术就已达到它所特有的概念，就能把理念作为精神的个性，很完满地纳入它的肉体的实际存在里，使外在的东西第一次才不再和它所应表现的意义相对立而保持自己的独立；从另一方面来说，内在的东西在它为提供观照而造成的形象里也只显出它自己，肯定它自己。

第三，如果美的理念被理解为绝对精神，也就是独立自由的精神，它就不再能完满地实现于外在界，因为绝对精神只能在它本身上存在，即作为精神而存在。因此，它就丧失了古典型艺术的内在意义与外在形象的吻合，精神就离开外在世界而退回到它本身。这就产生了浪漫型艺术。由于它的自由的精神性的内容意蕴所要求的超过了用外在形体的表达方式所能提供的，所以对于浪漫型艺术，形象就变成一种无足重轻的外在因素，这就使浪漫型艺术带来内容与形式的一种新的分裂，不过与象征型的分裂情况相反。[①]

总之，象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满的统一，古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪漫型艺术在突出精神性之中又越出了这种统一。[②]

---

① 象征型艺术中形式溢出内容，浪漫型艺术中内容溢出形式，都是分裂而方向不一致。

② 以上说明象征的古典的和浪漫的三种艺术类型的差别在内容本身和用来表现内容的形式的关系上见出。

# 第一部分

# 象征型艺术



# 序论 总论象征型艺术

按照我们在这里所用的字义，"象征"无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始，因此，它只应看作艺术前的艺术[1]，主要起源于东方，经过许多转变，改革和调和，才达到理想的真正的实现，即古典型艺术。所以我们首先就应把两种不同的象征分辨清楚，一种有独立的特性，产生了一个特定阶段的艺术观照和表现的基本类型，另一种却降到仅是一种不能独立的外在形式。这第二种意义的象征在古典型艺术和浪漫型艺术里也可以看到，正如象征型艺术在某些方面也露出了古典型理想的形象或是浪漫型艺术的萌芽。但是这种较晚阶段向较早阶段的越界，或是较早阶段向较晚阶段的越界，一般只涉及次要的方面和个别的细节，并不能形成整个艺术作品的灵魂和特定的性格。

至于按照自己的特殊形式独立发展的象征型却不如此，它一般具有崇高这一特性。一般地说，在象征型里，本来应该表现于形象的那种理念本身还是漫无边际的，未受定性的，所以它无法从具体现象中找到受到定性的形式，来完全恰当地表现出这种抽象的普遍的东西。这种不适合就使得理念越出它的外在形象，不能完全和形象融成一体。这种理念越出有限事物的形象，就形成崇高的一般性格。

① 原文是 Vorkunst，可以和"史前史"类比，或译"艺术的准备阶段"。

首先要研究的是形式方面，我们现在还只能就象征的意义作一种概括的说明。

象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。因此，我们在象征里应该分出两个因素，第一是意义，其次是这意义的表现。意义就是一种观念或对象，不管它的内容是什么，表现是一种感性存在或一种形象。

## 1．象征作为符号

象征首先是一种符号。不过在单纯的符号里，意义和它的表现的联系是一种完全任意构成的拼凑。这里的表现，即感性事物或形象，很少让人只就它本身来看，而更多地使人想起一种本来外在于它的内容意义。例如在语言里，某些声音代表某些思想情感，就是如此。一种语言里绝大部分语音和它们所代表的观念在意义上都是任意结合在一起的，尽管语言发展史说明了语音与语义的联系在起源时和现在并不一样；不同语言之间的差别首先就在于同一观念是用不同的语音来表现的。符号的其它例子是徽章或旗帜上用来标志人或船的国籍的颜色。颜色本身并不具有什么性质，能把它联系到它所代表的意义，即国籍。在艺术里我们所理解的符号就不应这样与意义漠不相关，因为艺术的要义一般就在于意义与形象的联系和密切吻合。

## 2. 形象和意义之间部分的协调

作为象征来用的符号是另一种，例如狮子象征刚强，狐狸象征狡滑，圆形象征永恒，三角形象征神的三身一体。其中狮子和狐狸都有作为符号时所要表达的性质。圆形也不代表一条有终点或不回头和本身相交的直线或其它线形，即不代表某一个有限的时间段落；三角形作为一个整体具有同样数目的边和角，如果用数目把宗教所理解的神的观念表达出来，三角形就可以胜任。

在这些符号例子里，现成的感性事物本身就已具有它们所要表达出来的那种意义。在这个意义上象征就不只是一种本身无足轻重的符号，而是一种在外表形状上就已可暗示要表达的那种思想内容的符号。同时，象征所要使人意识到的却不应是它本身那样一个具体的个别事物，而是它所暗示的普遍性的意义。

## 3. 形象和意义之间部分的不协调

第三，我们还应指出，象征虽然不象单纯的符号那样不能恰当地表达出意义，但是既然是象征，它也就不能完全和意义相吻合。因为从一方面看，内容意义和表示它们形象在某一个特点上固然彼此协调；而从另一方面看，象征的形象却还有完全与所象征的普遍意义毫不相干的一些其它性质；至于内容也可以不只是象刚强狡滑之类抽象的性质，而是一种具体的东西，包含用象征所表现的那个性质以外的许多其它性质，与象征的意义毫不相干。例如狮子

除刚强以外，狐狸除狡滑之外，都还有其它性质，特别是神除三身一体之外还有许多其它特性，不是用一个数字，一个几何图形或是一种动物形象所能表达的。所以内容对表现它的形象毕竟有些不相干，内容的抽象意义可以用无穷无尽的其它事物和形象来表达。一种具体的内容也同样有许多意义，只要其它形象具有这些意义，也就可以用来表达它们。这番道理也适用于用来象征某种内容意义的事物。既是具体的事物，它们也具有许多用作象征的性质。例如刚强用狮子来象征固然顶好，但是用牛或牛角也未尝不可，而从牛那方面看，它也还有可以象征刚强以外的许多其它意义。至于用来标志神的形象更是无穷无尽的。

从此可知，象征在本质上是双关的或模棱两可的。

### a）象征的暧昧性

我们乍看到一个象征，总不免要怀疑到一个形象究竟是否可以看做一个象征，尽管我们暂时不管已确定的内容还有其它双关意义，也不管用来表示这内容的形象也可能还有许多其它意义，而这些意义又可以用许多依稀隐约有关联的事物来象征。

象征一般总是一个形象或一幅图景，本身只唤起对一个直接存在的东西的观念。例如一只狮子，一只鹰或是一种颜色所呈现的是它本身，它单凭它本身就足以发生效力。所以人们就要问：呈现形象给我们看的这只狮子是只表现狮子本身，还是此外还应表现或暗示别的东西，还有某种抽象的意义，比如说刚强，或是更具体一点，某个英雄，某个季节或农业呢？换句话说，我们应该怎样对待这个形象，取它的本义呢，兼取它的本义和暗寓意呢，还是只取

它的暗寓意呢？语言的象征意义就只取暗寓意，例如“了解”，“下结论”两词[①]在用来只指心灵活动时，它们就只直接使我们想起它们所指的那两种心灵活动，并不同时想起“掌握”和“关闭”那两种感性动作。但是狮子的图形就不然，它不仅令人想起它所象征的意义，而且还令人看到这种有形可见的形象和存在本身。

只有在意义和表现意义的形象以及二者之间的关系都明白说出时，才没有上文所说的暧昧性。但是这里所表示出的具体事物就不再是真正的象征，而是通常所谓比喻。在比喻里有两个因素要浮现在我们眼前，首先是一般性的观念，其次是表现这观念的具体形象。但是如果思考活动还没有来得及把那一般性的观念独立地掌握住，因而还不能把它独立地表现出来，这样也就还没有把表现一般意义的那个感性形象和这个一般意义本身分别开来，而是混而为一。[②] 我们将来还会看到，象征和比喻的分别就在于此。例如卡尔·慕尔[③] 看到夕阳西下的景致时叹道：“一个英雄也就这样死去！”这里意义和感性形象本来是明白区别开来的，但是慕尔在看到夕阳那一顷刻却把二者联系在一起。在其它的事例里，比喻中意义和形象的区别和关联并没有这样明确地提出，而是还紧密地融成一片，这时就要从上下文的关联或其它情况才能看出形象并不是单靠它本身而使人满足，而是因为它还表示出某一种明确的意义，对这意义是不容怀疑的。例如路德所说的

“我们的上帝是一个坚固的堡垒。”

---

① “了解”在德文是 Begreifen，本义是“掌握”；“下结论”在德文是 Schliessen，本义是“关闭”。作为“了解”和“下结论”用时，这两词不取本义而取暗寓意。

② 这就是象征，前者是比喻。

③ 席勒的剧本《强盗》中的主角。

或是他的另一句话，

“青年人竖起成千的樯桅驶向海洋，

老年人却撑着遇险得救的小船悄悄驶进港湾。”

这里我们毫不怀疑堡垒指保护，海洋和成千的樯桅指希望和计划中的世界，而小船和港湾则暗指狭小的目的和财产，或卑微而安全的栖身之所。再如《旧约》里的一句话：“上帝，把它们嘴里的牙齿打碎，把那只小狮子的臼齿拔掉吧！”人们也马上就会懂得小狮子们的嘴，牙齿和臼齿都不指本义，而是用作形象来暗示其它意义，只有它们的暗寓意才是重要的。

在单纯的象征里，暧昧性就更显著，因为一个具有意义的形象之所以称为象征，主要只是由于这个意义不象在比喻里那样明白表出，显而易见。真正的象征当然也可以变得不暧昧，如果正因为暧昧，感性形象和它所表达的意义之间已建立了习惯的或约定俗成的联系（这对于单纯的符号是决不可少的）；至于比喻则不然，它是临时想出的适用于这一次的联系，本身就已明显，因为本身就已含有意义。不过熟悉某一象征的约定俗成的观念联想的人们固然凭习惯就能清楚地看出它所表示的意义，对于不熟悉这种习惯的联系或是过去虽熟悉而现在已不熟悉的人们，情况就不如此，他们乍看到当前的感性形象，就拿不稳是否应按形象本身来了解，还是按照它所暗示的另外的意思来了解。例如在教堂墙壁上一个显著的地方看到一个三角形，我们就会知道这个形状不应看作只是一个三角形，而是暗示神的三身一体这个意义。但是我们如果在教堂以外的地方看到这种三角形，我们也会懂得它就不应该看作神的三身一体的符号或象征。如果看到这三角形的不是基督教

徒，没有这种约定俗成的联想，那么无论是在教堂以内还是在教堂以外，他们对这三角形的意义就难免茫然了。就连我们基督教徒也不能在一切场合都能很有把握地断定一个三角形究竟是单代表它本身还是另有象征的意义。

### b）神话和艺术中象征表现方式的暧昧性

这种没有把握的情况并不限于一些局部个别事例，而是要涉及范围很广的艺术领域，涉及摆在我们面前的一大堆材料的内容，即几乎全部东方艺术的内容。所以当我们初次走进古代波斯、印度和埃及的形象和图形的世界里，就不免茫然不知所措，好象闯进一个到处都是难题的领域。这些图形单从直接使我们观照到的方面看并不能满足我们，还迫使我们越过这方面向更远的方向去看，去探索它的意义，而这意义比起图形本身是较深远的。其它作品却使人一眼就看出它们就象童话一样，只是单纯形象和偶然的稀奇联想的游戏，儿童所爱好的正是形象的表面以及不费心思的闲散的游戏和令人耳昏目眩的离奇拼凑。但是一个民族即使在童年期也不满足于此，还要求一种真实的内容意义，我们在印度和埃及的艺术表现里就确实可以找到这种内容意义，尽管他们的秘奥的图形只隐约暗示出它们的意义，要猜出往往很难。意义与直接的艺术形象之间的这种不吻合究竟在多大程度上要归咎于艺术的贫乏和想象的芜杂和空洞呢？还是由于比较纯美和恰当的形象不足以表达出比较深刻的意义，非求助于光怪陆离的形象不可呢？在很大范围之内，这种问题乍看是很难解答的。

就连在古典型艺术领域里，我们往往也碰到类似的没有把握

的情况，尽管古典型艺术不是象征性的而是通体透明的。古典理想之所以是透明的，正由于它抓住了艺术的真正内容，即具有实体性的主体性①，才找到了恰好只表现这内容的真正的形象，因此，意义也就恰由这形象表现出来，双方欣合无间。至于在象征型艺术和比喻里，形象除掉它所指的意义之外，还代表一些其它东西。但是就连古典型艺术也还是有它的暧昧的一面，因为古代神话的领域也往往令人捉摸不定，很难说究竟只注意外在形象本身，只把它们当作巧妙想象的巧妙游戏来欣赏（本来神话一般都好象只是一些无意义的虚构故事），还是应该追问一种更深远的意义、特别是在故事内容涉及神的生平事迹时，我们不免要追问更深远的意义，因为流传下来的故事有些简直和作为绝对神的身分不相称，简直是些不恰当的低级趣味的虚构。举例来说，谈到赫克里斯所做出的十二奇迹或是听到天神宙斯把火神从奥林普山峰抛到勒姆诺斯岛上，使他跌成跛子时，我们当然要认为这种故事不过是一种幻想的虚构。就是朱匹特的许多风流事也只能说是任意想象出来的。但是从另一方面来看，这些故事既然是关于最高天神的，人们就同样有理由相信，在神话所揭示的东西后面还隐藏着一种较深刻的意义。

所以关于希腊神话有两种相反的看法。一种看法以为神话只应就故事的字面去看，这些故事虽和神们的身分不相称，而本身却隽妙可爱，引人入胜，甚至具有高度的美，没有理由要进一步去推求更深刻的意义。所以神话应该看作纯粹历史性的，按照它的本来实际形象来描绘的。从艺术方面来看，神话在所描绘的形象，图

① 代表某种重要理想的人物性格。

形，神们及其活动和事迹等方面，都是独立自足，无待外求的，或者说，它们本身自有意义，本身就是解释。其次，从历史起源方面看，神话有些是土生土长的，也有些是根据历史事件，外来故事和传说而造成的，并不只是起于巫师，艺术家和诗人们的任意幻想。另一种看法却不满足于单从字面去理解神话的形象和故事，而是坚持要找出它们后面的更普遍更深刻的意义，并且认为研究神话的科学就要以揭示这种隐藏的意义为它的任务。所以神话必然是要看作象征性的。所谓"象征性"只是说：不管神话看来多么妄诞无稽，夹杂着几多幻想的偶然的任意的成分，归根到底，它总是由心灵产生的，总要含有意义，即关于神性的普遍的思想，亦即神学。

在后一种看法的代表之中，在近代以克洛伊佐[1]为最显著。在他的关于象征和古代各民族神话观念的著作里，他抛弃了流行的看法，不从散文的字面去看，也不从艺术价值去看，而是要探索神话中的意义所含的内在的理性。他的出发点或前提是神话和传说故事都起源于人类心灵，人类心灵固然可以就关于神的种种观念进行游戏，却不止于此，它还带着宗教的旨趣，走到较高的领域，其中形象的创造者是理性，尽管理性还不免有缺陷，还不能把它的内在的东西充分阐明出来。克洛伊佐的这个假说本来是正确的：宗教的源泉确实在于心灵，心灵探索着它的真理，隐约窥见它，于是用多少与这真理内容有些关联的形象把它看成认识的对象。但是创造形象的如果是理性，就有必要去认识这种理性。只有对理性

① 克洛伊佐（Creuzer，1771—1858）德国学者，著有《古代各民族特别是希腊民族的象征和神话》。

的认识才真正配得上人的身分。谁如果抛开这种认识，谁就只能获得一大堆肤浅的一知半解，此外就别无所得。反之，如果我们既探索神话观念的内在真理，又不忽略另一方面，即幻想的偶然性和任意性以及地方影响等等，我们就能找出各种神话体系之所以存在的道理。就人类心灵所创造的图形和形象来找出人之所以为人的道理，这是一种高尚的事业，比起堆砌浮面史实的勾当要高尚得多。当然也有人指责克洛伊佐说，他所追寻的是新柏拉图派的故辙，在神话里找较深远的意义，而所谓较深远的意义其实只是他自己摆进神话里去的，没有历史根据能证明它们是实际存在的；反之，历史所能证明的只是人们先把那些思想摆进神话里去，然后才能在神话里找到那些思想。尽管人们从另外的观点常谈到古代巫师们的玄秘的智慧，古代的人民，诗人和巫师其实并没有这些深远的思想，因为这些思想和当时的整个文化背景不相适应。这些指责当然也很有道理。古代的人民，诗人和巫师们确实并不曾先认识到作为神话根源而隐藏在神话里的那些带有普遍性的思想，不曾先就普遍性形式①把那些思想掌握住，然后才有意识地把那些思想放在象征的形象里隐藏起。实际上连克洛伊佐自己也并不这样想。但是尽管我们近代人在神话里所见到的东西古人原不曾想到，我们并不能从此得出结论说，古代的神话表现根本不是象征性的，因此就不能当作象征的东西去了解。因为古人在创造神话的时代，就生活在诗的气氛里，所以他们不用抽象思考的方式而用凭想象创造形象的方式，把他们的最内在最深刻的内心生活变成认识的对象，他们还没有把抽象的普遍观念和具体的形象分割开来。

① 即抽象形式。古代诗人并非先有抽象思想，然后用形象把它表达在神话里。

这个确凿的事实就是我们在本书中所要承认和坚持的，尽管我们并不否认对神话作象征方式的解释也可能引起一些穿凿附会，正如字源学对字的解释一样。

### c）界定象征型艺术的概念

我们尽管承认神话和其中关于神的故事以及由创造的想象陆续不断地创造出来的大量形象，都包含一种理性的内容意义和深刻的宗教观念，我们也觉得关于象征型艺术还可以有这样一个问题：是否应该把一切神话和艺术都要按照象征的方式去了解呢？例如弗·许莱格尔[①]就认为在每一个艺术作品里都应该找出一个寓意。因此，所谓"象征的"或"寓意的"就是指每一件艺术作品和每一个神话形象后面都有一个普遍性的思想作为基础，因此在进行解释时就要把这种抽象的思想指点出来。这种处理方式在近代颇流行。例如但丁的《神曲》确实有许多寓意，而近代评注家却往往把其中每一章诗都说成是寓意。赫涅[②]所编的古代诗集也是如此，他在注里对每个隐喻的抽象意义都作了凭知解力的抽象的解释。抽象的知解力特别容易倾向于找象征和寓意，因为它把意义和形象割裂开来了，因而也就把象征方式的解释所不过问的艺术形式消灭掉，只顾把抽象的普遍意义指点出来。

我们在本书里讨论象征型艺术，不采取这种把象征推广到一切神话和艺术领域的办法。因为我们的任务并不在于发见艺术形

① 参看第一卷79页原注。

② 赫涅（Heyne，1729—1812），德国学者，编注过荷马、维吉尔和品达等古典诗人的作品。中国过去对诗的评释（例如屈原作品中美人香草之类）特别有这里所说的倾向。

象在多大程度上可以用这种广义的象征或寓意去解释，而是要探求象征本身在多大程度上可以算作一种艺术类型。我们要确定意义和形象之间的艺术关系以及这种艺术关系在象征型艺术里和在古典型艺术与浪漫型艺术里究竟有什么不同。因此，我们的任务不在于把象征推广到一切艺术领域，而在明白地把它局限于用象征为其特有的表现方式，因而可以用象征方式去看待的那个艺术范围。就是本着这个意思，我们在上文讨论艺术理想的序论里把艺术类型分为象征的，古典的和浪漫的三种。

所以一旦到了构成艺术内容意义和表现形式的不再是未受定性的抽象的普遍观念而是自由个性时，我们所理解的象征也就不再存在。这时主体本身就自有独立的意义，无待另外的解释。主体就等于他的思想感情，他的行动事迹和他的特殊的性格，等于他的精神生活和感性生活① 的全部表现，此外别无其它意义。主体在他的这种扩张和展现② 之中，不过是把自己是全部客观世界的主宰这一事实表现出来，成为观照的对象。在这种情况里，意义和感性表现，内在的和外在的，题旨和形象就不再是彼此割裂开来的，不再象在真正的象征型艺术里那样只有依稀隐约的联系，而是二者融成一个整体，其中现象在本身以外别无本体，本体在本身以外也别无现象。显现者和被显现者都转化为具体的统一体。在这个意义上，希腊的神们，由于希腊艺术把他们表现为一些自由的、独立自足的个体，就不能看作象征性的，而是本身就已完满，无待外求的。例如从艺术观点看，天神宙斯，日神阿波罗和智慧女神雅典娜就只

① 感性生活即肉体生活或物质生活。

② 指思想、感情、行动等等。

是一些个别的神，他们的行动就只表现他们的威力和情欲，不表现什么其它意义。假如要从这些自由的主体身上抽得出一些普遍概念作为他们所体现的意义，用来解释特殊个别的形象，那就不免把这些形象的艺术方面抛开而且毁掉了。因此，一般艺术家们都不喜欢人对一切艺术作品及其神话性的人物形象作象征性的解释。在上述古典型艺术表现方式里，真正可以看作象征或寓意的只是一些次要的东西，往往是明确地用一种标志或符号来代表的，例如鹰代表宙斯，牡牛常跟着圣路加，埃及人用阿庇斯[①]来代表神。

在表现自由主体性的艺术作品里，困难在于辨别两种不同的方式：一种是作为主体来表现的东西具有真正的个性和主体性，一种是只有个性和主体性的空洞的外表，这就是人格化。[②]如果是人格化，人格就只是一种肤浅的形式，无论在具体动作还是在躯体形状上都表现不出人格所特有的内心生活，因而所表现的全部外在方面显不出受到这个人格的生气贯注，还须有不属于这个人格和主体性的另一种内心生活作为外在现实[③]的意义。

以上就是界定象征型艺术所要依据的基本观点。

所以我们研究象征型艺术所要注意的是艺术的内在的发展过程，即从理想概念发展为真正艺术的过程，也就是说，我们要把象征型艺术看作是过渡到真正艺术的准备阶段。不管宗教和艺术的

① 阿庇斯（Apis），埃及神牛，两角夹着太阳。

② "人格化"（Personifikation），即把抽象概念加以人格化，例如用一个人物代表抽象的英勇或正直。

③ 即上文的"外在方面"，亦即外在形象，这外在形象如果是人格化的，可能表现人格化的概念以外的一种性格，例如一个人物本是"英勇"概念的人格化，而他的言行可能有不表现英勇而表现残暴或奸诈的部分，因此意义与形象不完全一致。

关系多么紧密，我们现在所要做的并不是把象征本身和宗教看作广义的象征的感性的表现方式的领域而加以分析，而只是研究象征中有关艺术的那一方面，至于有关宗教的那一方面则须留给神话史去研究。

## 4．题材的划分

要就象征型艺术细加划分，首先就要划定它向前发展的前后分界点。

上文已经说过，象征型的整个领域一般都属于**艺术前的艺术**，因为它所表现的还只是一些基本上还未经个性化或具体化的抽象意义，直接和这个意义相结合的形象可能恰当，也可能不恰当。因此，象征型艺术的界限一边是艺术观照和艺术表现的酝酿阶段，另一边就是真正的艺术，象征型艺术上升到真正的艺术才达到它的真实性。

如果从**主体**方面来谈象征型艺术的最初出现，我们不妨重提一句旧话：艺术观照，宗教观照（无宁说二者的统一）乃至于科学研究一般都起于**惊奇感**。人如果**还没有**惊奇感，他就还是处在蒙昧状态，对事物不发生兴趣，没有什么事物是为他而存在的，因为他还不能把自己和客观世界以及其中事物分别开来。从另一个极端来说，人如果**已不再有**惊奇感，他就已把全部客观世界都看得一目了然，他或是凭抽象的知解力对这客观世界作出一般人的常识的解释，或是凭更高深的意识而认识到绝对精神的自由和普遍性；对于后一种人来说，客观世界及其事物已转化为精神的自觉的洞见

明察的对象。惊奇感却不然。只有当人已摆脱了原始的直接和自然联系在一起的生活以及对迫切需要的事物的欲念了，他才能在精神上跳出自然和他自己的个体存在的框子，而在客观事物里只寻求和发见普遍的，如其本然的，永住的东西；只有到了这个时候，惊奇感才会发生，人才为自然事物所撼动，这些事物既是他的另一体，又是为他而存在的，他要在这些事物里重新发见他自己，发见思想和理性。这时人一方面还没有把对一种更高境界的预感和对客观事物的意识割裂开来①，而另一方面人也见出自然事物和精神之间毕竟有一种矛盾，使客观事物对人既有吸引力，又有抗拒力。正是在克服这种矛盾的努力中所获得的对矛盾的认识才产生了惊奇感。②

这种惊奇感的直接结果是这样：人一方面把自然和客观世界看作与自己对立的，自己所赖以生存的基础，把它作为一种威力来崇拜；另一方面人又要满足自己的要求，把主体方面所感觉到的较高的真实而普遍的东西化成外在的，使它成为观照的对象。在这两方面的统一中就出现了这样情况：个别自然事物，特别是河海山岳星辰之类基元事物，不是以它们的零散的直接存在的面貌而为人所认识，而是上升为观念③，观念的功能就获得一种绝对普遍存在的形式。

艺术就是从这里开始：它就是按照这些观念的普遍性和自在

① 理想与现实尚未分裂。

② 这段话的大意：人与自然一体时还没有惊奇感；人完全认识自然时已不复有惊奇感。只有在这两阶段之中，即主体与客体尚未完全分裂而矛盾已开始显露的时候，人才有惊奇感。

③ 观念（Vorstellung）指意象，即对于一类事物所获得的一种总的印象，但还不是抽象的概念。这个词也可译为“表象”。

本质把它们表现于一种形象，让直接的意识[1]可以观照，使它们以对象的形式呈现于心灵。所以对自然事物的素朴的崇拜，即拜自然和拜物的习俗，还不是艺术。

从客体或对象方面来看，艺术的起源与宗教的联系最密切。最早的艺术作品都属于神话一类。在宗教里呈现于人类意识的是绝对，尽管这绝对是按照它的最抽象最贫乏的意义来了解的。这种绝对最初展现为自然现象。从自然现象中人隐约窥见绝对，于是就用自然事物的形式来把绝对变成可以观照的。这种企图就是最早的艺术起源。但是即使从这方面来看，艺术也只有在下列情况下才会出现：人不是只从现成的现实事物中直接见到绝对而就满足于神性的这种实际存在，而是要由意识本身既产生出从本身外在的事物中所得到的对绝对的认识，又产生出或多或少地符合这种认识的客观形象。因为艺术必须有一种通过心灵来理解的内容意义，这种内容意义固然直接显现于外在事物，而这外在事物却不是现成的，俯拾即是的，而是由心灵创造出来，既能用以认识那内容而又能用以表现那内容的。所以只有艺术才是最早的对宗教观念的形象翻译，因为只有到了人成为精神方面的自觉者，摆脱了生活的直接性[2]，从而获得了自由，认识到客观世界是外在的，和自己对立的时候，人才会对客观世界有散文性的看法[3]。不过这种主体与客体的辨别是比较晚的事。对真实界的最初的认识却处在完全沉没在自然中的无心灵性（不自觉性）和完全从自然中解放

① 即不用思考的感性认识能力。

② 即摆脱了自然蒙昧状态的生活方式。

③ 即抽象的凭知解力的看法，与上文"形象翻译"对立，人到认识自己是主体而外物是对象时，对客观世界才开始有较客观的反映，也才有散文意识。

出来的心灵性这二者之间。在这种中间状态里，心灵（精神）之所以只能用自然事物形象去表现它的观念，是因为它还没有取得一种较高的形式，但是已在企图使观念与形象在这种结合中互相适合。正是这种中间状态形成诗和艺术的立场，与散文性的知解力相对立。因此，只有在主体精神自由的原则实现于它的抽象的和真正具体的形式时，也就是只有在罗马时代和近代基督教世界里，完全散文性的意识才能出现。

其次，象征型艺术所努力追求的，而且一旦达到，它就不再是象征的那个最后分界点就是古典型艺术。古典型艺术虽然找到了真正的艺术表现，却不是最早的艺术类型，它须有象征型艺术的许多转化和过渡阶段作为它的先行条件。因为适合古典型艺术的内容意义是精神的个性，而精神的个性，作为绝对与真实的内容和形式，只有在经过许多转化和过渡之后，才能呈现于意识。艺术在起源时在内容意义上总是抽象的，未受定性的，精神的个性却须本身是真正具体的。它是由自确定的概念（本质）体现在适合它的实际存在里，这概念只有在把它所调解的两个抽象方面的片面性消除（否定）掉之后，它才能变成可以掌握的。如果这一点做到了，概念既已按照它的本质现为整体了，上述那些抽象的方面也就消除了。① 这就是古典型艺术的情况。古典型艺术结束了艺术象征和崇高的趋向，因为精神的主体性既然本身就带有适合它的形象，正如自确定的概念也从它本身里产生出适合它的具体的实际存在。到了艺术找到了这种真正的内容因而也就找到了它的真正的形式

① 古典型艺术表现精神的个性，精神的个性消除了内容与形式，内在方面与外在方面各自的抽象性和片面性，才达到这两方面协调一致的整体。

时，它对这两方的追求与挣扎（这就是象征型艺术的缺陷）自然也就停止了。

如果我们追问在上述两个分界点之内，能否找到更精确的原则作为划分象征型艺术阶段的根据呢？回答可以是这样：象征型艺术既然对真正的内容意义和适合它的表现形式还在挣扎追求，我们所要找的原则就可以说是还与真正艺术相对抗的内容和对内容不适应的形式二者之间的斗争。因为内容和形式尽管结成一体，却仍然互不符合，而且也不符合真正的艺术概念，因而仍在挣扎着要拆散这种还有缺陷的结合。从这个观点看，一切象征型艺术都可以看作对内容意义和形象的互不适应所进行的继续不断的斗争，而象征型艺术的不同阶段并不是不同种类，而只是这同一个矛盾的不同阶段和不同方式。

不过这种斗争起初还只是自在的，这就是说，内容和形式勉强结成一体的互不适应性还没有呈现于艺术意识，因为艺术意识还不能认识到它所抓住的内容意义所具有的普遍性，也还不能掌握住真正的独立自足的形象，因此它看不出这二者之间的差异，而只从二者的直接统一的假定出发。所以象征型艺术的起点就是艺术内容意义和所追求的象征表现形式之间的虽未分裂而在结合之中却仍有矛盾的那种带有神秘意味的不巩固的统一，这是一种地道的不自觉的原始的象征方式，所用的形象还没有被定作象征（符号）。

象征型艺术的终点就是它的消失和自瓦解，前此意义与形象之间的自在或自发的斗争现在已为艺术意识所察觉到，因此象征过程终于变成内容意义与和它联系在一起的感性形象之间的一种

有意识的割裂，不过这种割裂之中仍然有一种有意识的联系，这种联系还显不出紧密的统一，而只是意义与形象之间的一种比喻，还现出前此未经意识察觉到的那种差异。到了这个阶段，象征就成为意识到的象征：其中意义是就它的普遍性来认识和领会的，它的具体显现是有意地摆在意义下面的一个单纯的形象；和意义比较，显出某种类似的。

在上述起点和终点之间的就是崇高的艺术，其中意义是独立的精神的普遍性，第一次和它的具体客观存在分裂开来，具体客观存在显得是意义的否定面，对意义是外在的而又要为意义服务的，所以意义如果要借这种客观存在来表现自己，就不能让它保持独立，而要把它看作本身有缺陷，尚待消除或否定的，——尽管意义除掉这种对它是外在的否定的方面之外，别无可以表现自己的材料。所以按照概念来说，意义方面的崇高光辉须出现在真正的比喻之前，因为对自然现象和其它现象的具体个性先以否定的或消极的方式来处理，使它对绝对意义的高不可攀的威力只是一种装饰，然后才能对那些向意义提供形象的，与意义既有关联而又有区别的现象进行明确的区分和有所选择的比拟。①

上述三个主要阶段又可细分如下：

### a）不自觉的象征②

1）第一阶段还不能称为真正意义的象征，也还不能列入艺

① 这段大意：象征型艺术在起点时意义和形象的结合和割裂都还是自在的，未经意识察觉的；在终点时意义与形象的结合是自觉的，是一种有意识的比拟。在起点与终点的中间是崇高，其中形象不能完全表现意义，外在于意义而且是意义要加以否定的东西。

② 这是象征型艺术的第一章的概论。

术。它只是替象征和艺术铺平道路。它还只是用作精神意义的绝对和还没有和绝对分开的感性客观存在这二者之间的在一种自然形象中的直接的实体性的统一。

2）第二阶段是到真正象征的过渡。在这个阶段上述原始的统一开始分解，一方面普遍的意义溢出于零散的自然现象之外，而另一方面意义的普遍性又要通过具体自然事物的形式才能呈现于意识。在这种力求转化自然事物为精神事物和转化精神事物为感性事物的双重努力之中，暴露出象征型艺术在这个意义和形象还见出差异的阶段的离奇幻想，挣扎酝酿以及颠倒错乱的拼凑。这种象征型艺术虽然也隐约感觉到所用的形象不适应，却无法弥补这个缺陷，只能借助于歪曲形象，使它变成漫无边际地巨大，来产生一种单是数量方面的崇高印象。因此在这个阶段里我们所见到的世界充满着纯粹的虚构和难以置信的使人惊奇的东西，我们还见不到真正美的艺术作品。

3）第三，通过意义和它的感性表现之间的这种斗争，我们才达到真正的象征，才见到具备艺术特性的象征的艺术作品。现在形式和形象已不再象在第一阶段那样，由现成的感性的自然事物和绝对直接地结合在一起，把自然事物当作绝对的实际存在，并不经过艺术加工；也不象第二阶段那样，只凭幻想对个别自然事物加以夸张放大，来补救它们与所表现的普遍意义之间的差异或互不适应；在现在这个阶段，凡是作为象征的形象而表现出来的都是一种由艺术创造出来的作品，一方面见出它自己的特性，另一方面显出个别事物的更深广的普遍意义而不只是展示这些个别事物本身。因此，这个阶段的象征的形象仿佛是一种课题，要求我们去探

索它背后的内在意义。

关于这种虽尚原始而已具有比较明确形式的象征，我们暂时可以先作一点概括的说明：象征的各种形式都起源于全民族的宗教的世界观；因此我们在这部分须提到它们的历史背景。但是严格的划分在这方面也不容易，因为在艺术类型方面，各民族的构思方式和表现方式往往彼此相混，使得我们认为特属于某一民族世界观的那种基本类型在时代较早或较晚的民族中也一样可以发见，尽管对于这些较早或较晚的民族它只是次要的类型，只零星地出现。但是如果根据本质去找这三个阶段的具体例证，我们可以说，第一阶段的例子是古波斯宗教，第二阶段的例子是印度宗教，第三阶段的例子是埃及宗教。

### b）崇高的象征方式[1]

通过上述发展过程，前此被个别感性形象所掩盖，或多或少地含糊不清的内容意义就终于挣得自由，因而能独立地明显地呈现于意识。从此真正的象征关系就消失了，由于绝对意义既已被理解成为满布于全部现象世界中的普遍的实体[2]，崇高的象征就作为表现实体性的艺术而出现了，它代替了前此单纯象征的幻想性的暗示，歪曲和谜语。

这里主要的要区别两种观点，这两种观点是从实体（了解为绝对和神）和有限现象世界之间关系的不同而来的。这种关系可以

---

① 这是象征型艺术的第二章的概论。要了解"崇高"的意义，须看第二章的详述。

② 实体（Substanz），已屡见，指宇宙中原则大法，特别是带有普遍性的推动人物行动的伦理的理想，有时亦称"普遍力量"，也就是黑格尔所了解的"神"。

是两重的，即肯定的（积极的）和否定的（消极的），不过在这两种关系中要显现出来的都是普遍的实体，所以呈现于观照的都不是事物的特殊形象和特殊意义，而是事物的普遍的灵魂和它们在实体中所占的地位。

1）第一阶段的情况是这样：实体是摆脱一切特殊性的浑然太一，作为有限现象世界的创造者和灌注生气的灵魂，它就内在于一切有限现象中。在这种内在关系中，实体就被人认识为一种肯定的（积极）因素出现；一个人（主体）如果能忘去自己，以欣喜爱戴的心情沉浸到这种满布于万事万物中的精髓里去，他就能领悟这实体而且把它表现出来。这就产生了崇高的泛神主义的艺术，在印度已露出萌芽，接着在伊斯兰教的神秘主义的艺术里大放光芒，最后在基督教的某些神秘主义的艺术表现里以较深刻化的主体的方式再度出现。

2）真正崇高的否定的或消极的情况却要从希伯来的诗歌中去找。这种诗歌所要颂扬的天地主宰本来是无形可见的，所以要颂扬他，就只得把他所创造的一切都看作他的威力的偶然显现，他的光荣的信息，他的伟大性格的见证。在这种服从地位，就连最庄严的事物也被看作是否定的或消极的，因为这种诗歌无法找到恰当的充分肯定的表现方式，去表现上帝的威力与庄严，被创造的事物就只有通过屈服顺从才获得一种肯定的或积极的欣慰，只有在感觉到和承认自己渺小卑微时才符合自己的身分和意义。①

---

① 崇高的象征方式无法以有限事物表现无限的造物主，只能使人从有限事物的渺小中体会出造物主的伟大。崇高感以自卑感为基础，所以有否定的或消极的一面。

### c）比喻的艺术形式：自觉的象征①

内容意义既已作为一个纯然独立的因素而被意识到了，这种独立性就造成了意义与已假定对它不适应的表现形式之间的分裂；不过在实际割裂之中，形象与意义仍然要现出一种内在联系，如象征型艺术所要求的。但是这种内在联系并不是意义和形象本身所固有的，而是由一个第三者即主体外加上的，主体凭他个人的见识，在形象与意义之间发见到某些类似点，于是就信任这些类似点，用似有关联的个别形象去阐明本身原已明晰的意义。

但是在这种情况之下，形象已不象前此那样是唯一的表现，而只是一种装饰。这就不符合美的概念，因为形象与意义彼此对立，不象在真正的象征型艺术里那样融成一体，尽管真正的象征型艺术在这方面也还不够完善。因此，用比喻这种形式为基础的艺术作品只能是次要的，它的内容还不是绝对本身，而只是一种有限的情境或事迹。所以这种形式大半只偶尔用来作为一种辅助。

总之，这一章可以分成三个主要阶段：

属于第一阶段的有寓言，隐射和道德故事②之类表现方式。在这些形式里，这整个领域里的共同特征，即形象与意义的分裂，还不显著，比喻的主体性也还不很突出，因此，借以说明普遍意义的个别具体现象的描绘还占主要的地位。

属于第二阶段的却不然，这里普遍意义本身占了统治的地位，

① 这是象征型艺术的第三章的概论。

② 寓言（Fabel），借动植物生活来说明人生道理的故事，例如《伊索寓言》；隐射（Parabel）实际还是一种寓言，但用作比喻的不限于动植物生活；道德故事（Apolog）借一个故事说明一个道德教训，例如《愚公移山》。

凌驾于起说明作用的形象之上，形象变成一种单纯的符号或是任意选来的图形。属于这类的有寓意体作品[①]，以及隐喻和显喻。

最后是第三阶段，前此意义和形象的两种结合（一种是象征的结合，尽管还有些勉强；另一种是由意义的独立化而造成结合的分裂，但双方仍有关联）到现在就已完全瓦解了。于是就发生两种情况：一种是艺术形象对于单就抽象普遍意义来了解的内容完全是外在的或不相干的，例如教科诗；另一种是外在的事物单就它们的外在方面来了解和描绘，例如所谓描写诗。[②] 从此象征型艺术所应有的意义与形象的结合与联系就消失了，我们也就要另找一种比较深广的，真正符合艺术概念的形式和内容的统一了[③]。

① 寓意体作品（Allegorie）用假想的具体人物象征某一抽象观念，例如《西游记》中孙悟空据说是象征人心；隐喻（Metaphor）是暗含的比喻，近似《诗经》中的"兴"；显喻（Gleichnis）明说出的比喻，近似《诗经》中的"比"。

② 教科诗（Lehrgedicht），用韵文来传授知识或宣扬教义，中外都很多；例如封建时代的"三字经"、"千字文"之类描绘诗（beschreibende Poesie）的对象大半是自然风景。

③ 指古典型艺术。

# 第一章 不自觉的象征

现在我们进一步来研究象征艺术的各个发展阶段，就要用艺术起源作为起点，艺术起源是艺术理念本身所产生的结果。上文已经说过，艺术是从象征型开始的，在开始时象征所用的形象还是直接的，还不是有意识地作为单纯的图形和比喻来处理的，这就是说，它还是不自觉的象征。但是要想认识这种象征的真正的象征性质（无论是单就它本身来看，还是就对于我们的观察来看，它都应有真正的象征性质），我们首先就要研究由象征概念本身决定的一些前提。

我们的出发点可以界定如下：

从一方面来看，象征的基础是普遍的精神意义和适应或不适应的感性形象的直接结合，这种结合的不完满却是还没有意识到的。但是从另一方面来看，这种结合又必须是由想象和艺术来造成的，而不是作为一种纯然直接的现成的具有神性的实际情况来理解的。因为艺术所用的象征只有在把普遍的意义和直接的自然现状区分开来，而绝对是后来由想象来看作是实际即寓于自然事物中的条件下，才会产生出来①。

所以象征型艺术所由形成的第一个前提就是不由艺术造成

① 艺术的象征先要认出普遍意义和个别自然事物的区别，然后要想象到这普遍意义（即“绝对”）即寓于个别自然事物之中。

的，在实际自然事物和人类活动中就可以看到的那种绝对及其实际存在在现象世界中的直接的统一①。

## A．意义和形象的直接统一

在这种观照到的神性的东西的直接的统一（即神性的东西和它的实际存在在自然与人里作为统一体而呈现于意识）之中，自然不是单就它本身来看的，绝对也不是和自然分开而变成独立自足的，所以还谈不上内在的和外在的，意义与形象，这两方面的分别，因为内在的还不是本身独立的，和直接的现成的现实事物分开的意义。我们在这里仍用“意义”这个词，只是指我们的思考的产物，对于我们来说，这种思考出于一种需要，要把精神的内在的东西在成为观照对象时所现出的那种形式一般看作外在的。通过这外在的，我们窥见内在的灵魂和意义，才能了解它。因此我们在研究这种一般的观照方式之中，必须见出两种情况的本质上的分别：一种是最初起这种观照的那些民族原来就已清楚地认识到那内在的就是内在的，就是意义；另一种是我们现在看到那些民族用来表现他们观感的外在形象，才从其中看出他们原来不曾看出的意义。

总之，在这种最早的统一体里还没有灵魂和肉体的分别，还没有概念和实在的分别；“肉体的”和“感性的”以及“自然的”和“人类的”这些词所表达的意义并不是和被形容的实际对象本身分开的。还不仅此，现象界事物本身就被看作绝对的直接的实际存在或体

① 即用现成的自然事物来象征绝对或普遍意义。“直接的”即“现成的”、“自然的”，不是由艺术造成的。

现，这绝对本身还没有获得另外的独立的存在，它只有在某一种对象里直接出现，这种对象就是神或神性的东西。例如在喇嘛教的崇拜仪式里，现实界个别的人就直接被看作神(活佛)而受崇拜，而在其它自然宗教里，太阳，山，河，月以及牛和猴之类个别的动物也被视为神而受崇拜。就连基督教在许多方面也有类似的情形，尽管采取了比较深刻化的形式。例如按照天主教义，圣餐礼所用的面包就真正是上帝的身体，酒就真正是上帝的血，而基督就直接在这种面包和酒里出现；就连路得派新教也相信这种面包和酒由虔诚的信徒吃了喝了，就变成真正的身体和血。在这种神秘的统一[①]里，纯粹的象征还没有出现，后来教义经过改革，把精神和肉体分开，使精神独立，才把外在的东西看作只是指引到内在意义的一种标志，从此才有纯粹的象征。再如圣母像原来也不是看作象征神力的一种形象，而是看作和神力是直接处在统一体的。

但是上述那种完全直接的统一只有在古波斯民族的生活和宗教中才得到最彻底最广泛的发展，古波斯人的观念和制度由古波斯教的经典留传下来了。

## 1．古波斯教[②]

古波斯教把自然界的光，即发光的太阳，星辰和火，看作绝对

① 即面包和酒与基督的血肉的统一，基督和信徒的统一，在基督教圣餐礼中信徒各分得一份面包和酒，认为吃下去自己就有了基督的血肉。

② 沙拉斯屈罗（Zcroastra，即 Zarathustra）是古波斯教即拜火教的始祖，大约生于公元前六世纪，原文是"沙拉斯屈罗的宗教"，为简明起见，下文一律译为"古波斯教"。

或神，不把神和光分别开来，不把光看作仅仅是神的表现，写照或感性形象。神(意义)和光(神的实际存在)是统一的。如果把光看作善，正义，福气，生命的支援者和传播者，那也并不是把光看作只是代表善的形象，而是把光和善看作一回事。光的反面也是如此，例如黑暗就等于污浊，祸害，恶，毁灭和死亡。

这种观照方式又可细分如下：

a) 第一，神，本身纯洁的，和他的对立面黑暗，本身不纯洁的，固然都经过了人格化，神叫做奥茂斯德，黑暗叫做阿里曼①，不过这种人格化还完全是表面的。奥茂斯德既不象犹太教的上帝那样是独立自由的非感性的主体，又不象基督教的上帝那样表现为具有人身的有自意识的(自觉的)真正精神。他尽管被称为王，伟大的精神和法官，却没有和光与发光体这种感性事物分开。他只是一切特殊具体事物的一般性，在这些具体事物中，光，亦即神性的和纯洁的东西实际存在着，他还不能作为精神的普遍性及其自为的存在而离开一切现实界事物独立自在②。他就象物种存在于各类个体里那样存在于个别具体事物里。作为一般，他固然高于一切个别具体事物，所以被称为"至高至上的"，"放金光的王中之王"，"最纯洁的"，"最善的"等等，但是他毕竟只能存在于具体的光明的和纯洁的事物里。阿里曼也是如此，他也只能存在于黑暗，凶恶，死亡，疾病的具体事例里。

b) 因此，这种看法推广到光的整个领域和黑暗的整个领域以

① 奥茂斯德(Ormuzd，即 Ahura Mazda)，波斯教的光神；阿里曼(Ahriman)，波斯教的恶魔。

② 波斯教的神还和光(物质的)混为一体，还不是独立的纯粹精神，还不能自觉。

及它们之间的斗争。在奥茂斯德的领域里，首先是天空中的七大星受到崇拜，因为它们代表光的几种重要的特殊存在，作为一个伟大而纯洁的天上神族，就形成了神本身的实际存在。每一个大星，包括奥茂斯德在内，都各有固定的日子出来主宰世界，施福和行善。往下数就是一些小星，伊则德星族和费尔福星族[①]，象奥茂斯德一样，也受到人格化，不过没有看得见的人的形体。它们对于观照，既没有精神的主体性，也没有肉体的主体性，它们只作为光的各种现象而存在。此外一些在外表上并不作为发光体或照明体而存在的个别的自然事物，例如动物，植物乃至于人类的精神的和肉体的面貌，个别的动作和情境，整个政治生活，国王和他周围的七大臣，阶级以至城市和区域的划分，以及它们的首领，最好的最纯洁的向人民提供保护和模范的人物，总之，整个现实界，无一不被看成奥茂斯德的一种化身或实际存在。凡是具有生命和幸福而又能促进生命和幸福的东西都是体现光明和纯洁的，因而也就是体现奥茂斯德的；每一种真，善，爱，正义，和温和的表现，以及每一个有生命的，做好事的保护人和施福于人的事物都被沙拉斯屈罗看作光和神本身。奥茂斯德所统治的领域就是实际存在的纯洁和光明，因此没有自然现象和精神现象的区别，而是象在奥茂斯德本身上一样，光和善，精神的性质和感性的（物质的）性质都是结成一体的。所以在沙拉斯屈罗看来，一个被创造的事物的光辉就是精神，力量和每一种生命活动的总和或结晶[②]，只要它们能保持积极的东西，消除本身就坏和有害的东西。在动植物和人身上，凡是真

① 伊则德（Izeds）和费尔福（Ferwers）都是次于七大星神的星神体系。

② “总和”原文是 Inbegriff，英法俄译均作“实体”，不确。

和善的就是光，一切事物的光辉大小之别就取决于它所体现的那种光的量和质。

在阿里曼的领域里也有类似的高低等级的划分，所不同者在这个精神的恶和自然灾祸领域里，得到实现和占统治地位的是些起破坏作用和消极作用的东西。但是阿里曼的威力是不应得到扩张的；所以整个世界的目的就在于消灭阿里曼所统治的领域，从而使一切地方只有奥茂斯德才是有生气的，出现在面前的，占统治地位的。

c）全部人类生活都指向这个唯一目的。每个人的任务就只在追求自己的精神和肉体的净化，广造福泽，在人和自然的一切情境和活动中都和阿里曼及其在现实界的表现进行斗争。最高的最神圣的职责就在于在一切被创造的事物中都要崇敬奥茂斯德，敬爱一切来自光的纯洁的东西，取得它的喜悦。奥茂斯德是一切崇拜的起点和终点。所以古波斯教信徒在思想和言语中要首先想到和提到奥茂斯德，要向他祈祷。在礼赞这世界的光源之后，古波斯教信徒还向个别具体事物祈祷，按照它们的崇高，庄严和完善的程度而向它们表示虔敬。古波斯教信徒说，只要这些事物是善良的和光明的，它们身上就有奥茂斯德，奥茂斯德就把它们当作亲生儿子宠爱，他喜爱它们，因为他是它们生命的始源，它们自从从他身上派生出来时就是新鲜纯洁的。祈祷的对象首先是七大星，因为它们是奥茂斯德的最精确的摹本，它们围绕着他的宝座，协助他统治世界。对这些天上精灵的祈祷都按照它们的特性和职权，如果是星辰，还要按照它们出现的时刻。例如对太阳的祈祷，早中晚方式不同，在清晨与正午之间就祈祷奥茂斯德渐增光辉，在晚间就

祈祷太阳在奥茂斯德和群星的保佑之下完成它的行程。但是崇拜的主要对象是密特拉斯[1]，他被尊为使大地和沙漠丰产的主宰，整个自然界的营养来源，抗击争斗，战争，混乱和毁灭之类凶神的战士，和平的缔造者。

此外，古波斯教信徒在很单调的颂祷中也崇拜人类的理想，最纯洁最真实的人，人类纯洁心灵的泰斗，不管他们属于哪个时代和哪个区域。沙拉斯屈罗的纯洁心灵特别受到祈祷，其次则是各社会阶层，各城市和各区域的首脑。一切人的灵魂都被看作紧密联系在一起的，因为都是光所统治的有生气的社会成员，这个社会将来在高洛特曼[2]里还会团结得更紧密。最后，动物、山岳和树木之类也没有被人忘记，它们都作为指向奥茂斯德的标志而成为祈祷的对象，它们对人类的效用和功绩，特别是出类拔萃的，都作为奥茂斯德的一种体现而受到尊敬。在这种祈祷之外，古波斯教经典还劝人在实践中行善，在思想，语言和行动中都笃守纯洁，信徒在外表和内心两方面都要象光，象奥茂斯德，七大星和伊则德星族，在生活和行动中要象沙拉斯屈罗和一切善人们。因为这些人在光里生活着或生活过，他们的行为都是光，所以每个人都应仿效他们的榜样。一个人在生活和成就中所表现的光的纯洁和善愈多，他也就愈接近天上的精灵。就象伊则德星族用善行去施福和灌注生气于一切事物，使它们丰产和欢乐一样，人也应努力使自己纯洁化和高尚化，到处促进生活的光和快乐的丰产。就是本着这个

① 密特拉斯（Mithras），波斯光神的另一名称，他成为波斯教的主神，与原始农业社会有关。

② 高洛特曼（Gorotman），待考。

目的，波斯教信徒赈救饥渴，治疗疾病，留游丐住宿，在地上播优良的种子，开濬水渠，在沙漠里栽树，竭力培育，照料一切生物的营养和繁殖以及火光的纯洁，把不洁的和死的动物移到没有人烟的地方去，建立婚姻制度。神圣的萨般多玛德①，大地上的伊则德，对人的这些举动感到欣慰，保佑他不受凶神和魔鬼忙着要施加给他的灾祸。

## 2．古波斯教的非象征性

在上述这种基本看法里，我们所说的象征还完全不存在。光一方面固然是一种自然存在物，另一方面却也有善、福泽和支持的意义，所以人们可以说：光的实际存在只是一种见出联系的形象，用来表达周流于自然界和人类世界的普遍意义。但是从波斯教信徒自己的观点看，存在物和它的意义的划分是错误的。因为对于他们来说，光本身就是善，就应作为善来理解，在一切个别的善的、有生命的和积极的东西之中存在和发生作用的正是光。普遍的神性的东西固然贯串在现实世界中特殊事物的差异里，但是在它的这种特殊个别存在里，意义与形象之间的具有实体性的不可分割的统一仍然是常住不变的，而这种统一中的区别并不是意义本身和它的表现之间的差异，而只是存在物与存在物之间的差异，例如星辰、植物、人的思想和行动〔之间的差异〕，而在这些存在物之中，神性的东西都作为光或黑暗而显现在人的眼前。

在其它一些观念里当然也有一些象征的萌芽，但是并不使整

① 萨般多玛德（Sapandomad），待考。

个观照方式成为在本质上是象征型的，而只是一些运用象征的个别事例。例如奥茂斯德有一次称赞他的宠儿德沁锡德说："维文噶姆的儿子德沁锡德在我面前显出高度的热忱。他的手从我这里接受了一把剑，刃和柄都是黄金的。他用这把剑在大地划出三百个区来。他用这把金剑把大地劈开来时说，'愿地神欢庆！'他说出这句神圣的话向家畜和野兽祷祝，也向人们祷祝。他这一劈就替这一地区带来了幸福，于是家畜野兽和人都成群结队地在一起奔跑。"这里的剑和劈地是一种形象，它的意义可能是指农业。农业在当时基本上还不是一种精神活动，但也不只是一种纯粹自然的活动，而是来自思考，理解和经验的一种带有普遍性的人类劳动，贯串到全部人类生活关系里。用剑劈地是暗指农业，这在德沁锡德翻土的故事里固然没有明白说出，他并不曾把劈地和耕种生产联系在一起来说；但是这一个动作显然除掉翻土松土之外还有更多的意义，不免令人从中去找象征的意义。这话也可以应用到其它近似的观念，特别是出现在建立较晚的密特拉斯祭典里的，其中密特拉斯被表现为一个青年，在一个阴暗的岩洞里高举一把剑对着一条牡牛的头，向牛颈戳去，一条蛇于是吸饮流下来的血，而一条蝎子则在咬牛的生殖器。人们曾用天文学的观点或其它观点来解释这种象征的图形。但是这里可以见出一种更普遍更深刻的意义，那条牡牛就代表一般大自然的原则，人作为精神的存在，战胜了它，尽管可能还附带地具有天文学的意义。这里含有精神战胜自然这一变革的意义，从密特拉斯这名字的原义是"中间人"[①]这个事实

①"中间人"（Mittler）在基督教中指基督，据说他是上帝和人的中间人，这里可能也有类似的意义。

中也可以见出，特别是在晚期，战胜自然已成为全民族的需要。

但是象上文已经说过的，这种象征只是偶尔出现在古波斯教徒的观照里，不能成为他们的全部观照方式中的普遍适用的原则。

古波斯教经典所规定的祭典里还很少有象征性。我们在这里看不出庆祝或摹仿星辰错综运行的象征性的舞蹈，也看不出用一个形象来表示某种普遍观念的动作；波斯教信徒规定要在宗教仪式中采取的一切动作都旨在宣扬维持内心与外表的纯洁，都要实现一个目的，那就是实现奥茂斯德对一切人和自然事物的统治，所以用不着借这种动作来暗示这个目的，这个目的在这种动作本身中就已充分实现了。

## 3．古波斯教的掌握方式和表现方式的非艺术性

这整套观照方式都不是象征型的，也就没有真正的艺术性。泛泛地说，我们当然也可以把波斯教信徒的想象方式称为诗的，因为其中无论是个别自然事物，还是人类的个别的思想、情况、事迹和行动，都不是就它们的直接的因而是偶然的、散文气的无意义的状态来看的，而是按照它们的本质在于光，把光就作为绝对来看的；另一方面，自然和人的具体现实情况所含的普遍性的本质也不是就它的不具体的无形状的普遍性来理解的，而是把一般和特殊看作紧密的统一体，而且也表现为统一体。这样一种观照可以说有它的美，有它的深度和广度。比起粗劣妄诞的偶像，光，作为本身纯洁而普遍的东西，确实配得上善和真。不过诗在这里还完全

停留在一般上，没有把这一般造成艺术和艺术作品。因为善和神性本身既没有明确化（或得到定性），而这种内容的形象和形式也不是由心灵产生的；象上文已经说过，现存事物本身，例如太阳，星辰，实际的植物、动物和人，以及火之类，在**直接状态**（自然状态）中就已被理解为符合绝对的形象。这些感情表现就不是由心灵创造和发明的，而只是把直接存在的事物原形作为符合绝对的表现方式。从另一方面看，这种个别特殊事物固然是由想象看成和它们的真实本质划分开来而独立的，例如伊则德、费尔福以及个别人物的护神就是如此。但是这种初步的划分却见不出多少诗的创造，因为个别特殊事物和它们的真实本质的差别还完全是形式的，因而护神，伊则德和费尔福之类都没有获得而且也无法获得恰当的具体形状，而是时而复述同样的内容，时而用实在人物主观方面的空洞形式。因此，想象既没有创造出另一种更深刻的意义，也没有创造出一种个性较丰富的独立形式。纵使我们在这里见出有关个别特殊事物是综合成为某种普遍观念或类概念而由想象赋与同类事物以一种实际存在，也就是把杂多提升到一种兼容并包的本质上的统一，作同类中的个别成员的胚胎和基础，这种活动也只是在不明确的意义上才是想象，而不是诗和艺术的作品。① 例如伯朗（Behram）圣火被看作火的本质，在一切种类的水之上也还有一种水中之水。在一切树之中霍姆（Hom）是最原始最茁壮的树，是树的始祖，它流出长命不朽的生命之液。在一切山之中阿尔包希

① 这段原文晦涩，英、法、俄译文互有悬殊，大意是古波斯教的一些迷信把某些个别事物代表某些普遍概念，见不出明确的内容和形式的联系和区分，既不算是象征，更不能算是艺术，因为见不出心灵的创造活动。

(Albordsch)圣山代表整个大地的最初根，它立在那里，支撑着日月星辰，凡是认识光而为人类造福的人们都是从这座圣山里生出来的。但是就全体看，一般是看作和特殊事物的实际存在处于紧密的统一体中的，至于用特殊形象去使一般观念得到感性化，却只是偶尔见到的事。

这种宗教崇拜还以更散文气的方式去达到它的目的，即在一切事物中实现奥茂斯德的统治，它所要求于每一事物的只不过是对这种目的的符合和纯洁性，并不曾根据这种观念来创造出一件生动鲜明的艺术作品，比不上希腊人那样会把战士和角斗士之类人物的魁梧身体刻划出来。

从以上这一切方面来看，精神方面的普遍性和感性方面的现实存在之间的初步统一只是艺术中象征作用的始基，还不真正是象征性的，还没有能力产生出艺术作品。要达到这个目标，就要由上述初步的统一转到意义与形象之间的差异和斗争。

## B．幻想的象征

意识一旦脱离了绝对及其外在存在之间的直接的统一[①]，我们所遇见的〔下一阶段的〕基本定性就是过去已统一的两方面的分裂，即意义和形象之间的斗争，这种斗争又立即迫使人努力去用幻想的方式去把已分裂的两方面交织在一起，以挽救这种破裂。

有了这种努力，才开始有真正的艺术需要。因为想象力一旦把直接从现存事物里看到的内容（意义）和它的客观存在分开来看，

① 即离开古波斯教的观照方式而前进一步。

这就向精神提出一个课题，要用更新的从精神创造出来的方式，把普遍性的观念以幻想的方式表现出来，让人观照和认识，而在这种活动中就创造出艺术形象。但是在目前所谈的这个艺术开始阶段，上述课题只能以象征的方式去解决，这样看来，我们仿佛已站在真正的象征型艺术的领域里了，但其实不然。

我们开始碰到的是一种在酝酿中的幻想所形成的东西，从它们的幻想在驰骋中的动荡不宁的状态里，只能指出向象征型艺术的中心点前进的道路。这就是说，当意义和表现形式之间的区别和联系初次呈现于意识时，对这两方面，即分裂和结合，都还是认识得很模糊的。这种模糊是必然的，因为差异的双方都还没有达成其中每一方本身已内含另一方的基本定性的那种整体，而只有这样才能达到真正恰当的统一与调和。正如精神凭它的整体就应由自己决定它的外在显现方面的定性，这外在显现也就应凭它的整体恰当地表现出精神。但是在这种由精神掌握的意义和现象界现成事物之间的开始分裂之中，意义还不是具体化的精神性而只是些抽象品，而它们的表现也还不是受到精神贯注的而只是同样抽象的外在的感性事物。因此，既要分裂又要结合的冲动只造成一种晕头转向的狂乱跳舞，从未受定性的涣散的个别感性事物就直接跳到普遍意义，对由意识掌握的内在意义只能找到一些杂乱的感性形象。正是这种矛盾才能把互相冲突的因素统一起来，但是从这一方面推向另一方面，又从另一方面推回到这一方面，弄得左右摇摆，神魂颠倒，这样力求解决矛盾的方式就是想在左右摇摆中达到骚动的平息。实际上所得到的结果不是真正的心满意足，而只是把矛盾本身当作解决或真正的统一，因而把最不完备的统

一当作是真正符合艺术要求的统一。所以我们不能在这种骚动混乱中找到真正的美。因为在这种从一极端到另一极端的动荡不宁的跳跃之中，我们一方面看到现象界个别感性因素和普遍深广的意义完全不相称地拼凑在一起，另一方面又看到当作出发点的最普遍的意义从相反的方向肆无忌惮地塞入最感性的现成事物里去；如果这种不相称的感觉也呈现于意识，想象力也只能凭歪曲去求解救，把个别的形象推到它们本来的界限以外，加以夸张，把它们改变成为无定性的，漫无边际的，支离破碎的，因而在调和矛盾的努力之中，把两对立面的不可调和性弄得更明显。

想象和艺术的这种最初的也最妄诞的尝试主要地是在古印度进行的。它的主要缺点（这是符合本阶段的本质的）在于既不能掌握本身明晰的意义，又不能就它们所特有的形象和意蕴去掌握当前的现实事物。所以印度人显得不能对人物和事件达到一种历史的认识，因为历史的认识需要有清醒的头脑，去实事求是地观察和理解事件，考虑到这些事件在经验界的联系、理由、原因和结果。这种散文气的审慎态度是和印度人的冲动不相容的，他们所努力追求的是把一切事物和每一件事物都还原到绝对和神性，在最寻常最感性的事物里也看到一种由幻想造成的神的现实存在。由于他们把有限事物和绝对混杂在一起所造成的混乱，他们终于完全不理睬日常意识的秩序、知解力和固定性以及生活的散文方面，尽管在他们的令人昏眩的五花八门的幻想中也显出丰富多采和大胆，他们的幻想总不免从最深湛的内在生活一跳就跳到最庸俗的现实事物上去，从一个极端跳到另一个极端，把双方都歪曲了，弄得颠倒错乱了。

为着抓住这种持续不断的酣醉状态，这种恍忽癫狂的较明确的特征，我们在这里无须就宗教观念而谈宗教观念，只须指出其中有关艺术的一些要点如下。

## 1．印度人对梵天[1]的理解

印度意识的一个极端就是把绝对看作本身完全无差别的因而完全没有得到定性的普遍性的那种意识。这种极端的抽象品既没有特殊内容，又不表现为具体的人格，所以无论从哪一个方面看，都不是供观照去形成任何形象的材料。因为梵天这位最高的神一般是完全不可感觉、不可认识的，甚至是永远不可思议的对象。因为自意识须靠思想，是自己把自己定作对象，以便在这对象中发见自己。每一个知解活动都是自我与对象的一种同一，也就是说，如果没有这个知解活动，自我与对象这两项之间的调和即须分裂为二，因为凡是我所不理解、不认识的东西对于我就是陌生的另一体。但是印度人统一人的自我与梵天的方式只不过是把抽象化的螺旋不断地向上扭转，以便达到这个极端的抽象品，在这抽象品里，不但全部具体内容，就连自意识本身也都要消失掉，然后人才可以达到梵天。所以印度人所理解的自我与梵天的和解与同一并非指人意识到这个统一体，而是指意识与自意识以及世界内容和人格内容都消失掉。这种绝对无知无觉的冥顽空无境界才是最高的境界，到了这种境界，人就变成最高的神，即变成婆罗门。

---

[1] 梵天（Brahman）亦可译作“梵”，亦称“婆罗门”，印度教（即婆罗门教）的最高主宰。婆罗门又是印度的最高等级，即僧侣等级。

这种可以想象到的最空洞的抽象品，无论作为梵天来看，还是作为绝欲弃知的内心修养来看，都不是想象和艺术的对象，想象和艺术至多也只有在描绘达到这种境界路途上的经历方面才有可能施展创造想象的能力。

## 2. 感性，漫无边际性和人格化的活动

与上面所说的相反，印度人的观照方式也很容易马上从这种超越感性的抽象活动跳到最粗俗的感性事物中去，这是由于抽象内容与感性事物的直接的平静的同一既被消除了，成为基本类型留下来的就不是这种同一而是同一中所含的差异。这种矛盾就把我们从最有限的事物直接抛到神性，然后又从神性抛回到最有限的事物；我们所见到的就是这种展转抛掷所产生的形形色色，简直是一种巫婆世界，没有什么能维持固定的形状，等你想把它抓住，它就立刻变成相反的东西，或是膨胀成为庞大离奇的怪物。

印度艺术的一般表现方式有以下几种：

a）一种是想象把绝对尊神的极大内容塞入个别的直接的感性事物里去，要它以原封不动的形状完全代表这种内容，使这种内容成为可以目睹的。例如在《罗摩衍那》史诗里[1]，主角是罗摩的朋友，猴王哈努曼，他做出了许多最英勇的事迹。在印度，猴子被尊为神，还有一个猴子城。绝对尊神的无限内容就在猴子这种个别动物身上受人瞻仰和崇拜。牡牛也是如此，在这部史诗里维斯瓦米特拉赎罪那段故事里也显得具有无限威力。此外，在印度还

① 印度两大史诗之一，过去有中文译本。

有一些家族，其中某一个别成员尽管是简单愚昧，象植物一般过着生活的，却被认为是绝对的体现，作为神而受到崇拜。我们在喇嘛教里也看到一个凡人作为活佛而享受最高的敬神礼。不过在印度这种崇拜的对象却不限于某一个人，每一个婆罗门自从出生在婆罗门等级里之日起就是一婆罗门，由于肉体出生这一自然事实，他在精神上就获得人和神同一的再生，这就使得最高的神性体现在一个最平凡的感性现实存在（肉体）里。尽管婆罗门教徒按照规定应把诵吠陀经典从而洞察神理深处看作最神圣的职责，他却可以极端漫不经心地完成这个职责而不致损害他的神性。此外，印度人所描绘的最平凡的事情之一就是生殖，正如希腊人把爱神奉作最古的神一样。生殖这种神圣的活动在许多描绘的形象里是很感性的，男女生殖器是看作最神圣的东西。每逢神降临到现实世界时，他也以很庸俗的方式参预日常生活的活动。例如在《罗摩衍那》的开始部分，梵天降临到神话的歌唱家瓦尔密基家里。瓦尔密基用道地的印度方式接待他，向他说些奉承话，搬一个凳子请他坐，拿出水和鲜果款待他，梵天就坐下来，拉主人也坐下来，他们坐了很久，梵天才命令瓦尔密基创作《罗摩衍那》这部诗。

这也还不是真正的象征方式的构思，因为这里尽管形象是从现成事物取来而且运用到较为普遍的意义上去，如象征所要求的，却还缺乏一个因素，那就是对于观照，个别具体事物并不就是绝对意义，而只是暗指那绝对意义。在印度人的幻想里，猴子，牡牛，个别的婆罗门教徒等等并不是一种联系到神的象征（符号），而是神本身，是作为一种对神适合的存在而看待和表现的。

这里有一个矛盾，它迫使印度艺术采取另一种构思方式。一

方面完全非感性的东西，绝对本身，亦即意义，是当作真正的神来了解的，另一方面现实界个别具体事物在它们的感性存在状态也就直接被幻想看作神的显现。这些事物当然只是用来部分地代表绝对的某些个别方面，但是直接存在的个别事物并不能充分表达要它来表达的那种普遍意义，而是和那种普遍意义处于很尖锐的矛盾，因为意义在这里是已就它的普遍性来理解的，却由幻想把它和最感性最个别的事物看作是同一的。

b）印度艺术设法弥补这种分裂的另一个办法，上文已经指出，就是依靠形象的漫无边际性。为着使普遍性体现于感性形象，这些形象就被扩大成为光怪陆离的庞然大物。因为这种个别形象所应表现的不是它自己和它作为一种特殊现象所特有的属性，而是一种外在于它的普遍意义，就只有把自己伸延成无边无际的庞大怪物，然后才可以满足观照。于是人们便采用最浪费的夸大手法，在空间形状和时间的无限上都是如此。还有一种办法就是按倍数去扩大同一定性或因素，例如一座像可以有许多身体或许多手，借此去勉强表达意义的广度和普遍性。再如卵是蕴含着鸟的，这个特殊对象就被夸大成为世界卵这一漫无边际的观念，这世界卵壳据说包含世间一切生命在内，作为生殖神的梵天在卵里寂然不动地度过一年孕育期，然后单凭他的思想活动，卵就分裂成为两半。除掉自然界事物之外，个别的人和事件也提高到表示一种真实的神的行动，但是所用的方式使神和人都不能保持固定的地位，神可以忽然变成人，人也可以忽然变成神。神的化身特别是如此，主要是护持神毗湿奴的化身事迹形成伟大史诗的主要内容。在这些化身里神就直接转化为现实世界中的一些现象。例如罗摩本身就

是毗湿奴神的第七个化身（罗摩旃陀罗 Râmatschandra）。从所描写的那些需要、行动、情况以及仪表风度来看，这些史诗的内容有一部分是从真实的事迹中采取来的，往往是古代国王的事迹，他们有足够的威力来奠定一种新秩序或是颁布一种新法律，这些事迹使人们感觉到自己仿佛置身于人类社会和现实世界。但是顷刻之间，一切都放大了，推广了，转到云雾中进行普遍概念的游戏了，人们又感觉到自己脚下的土地仿佛垮下去了，不知自己置身何所了。剧本《沙恭达罗》就有这种情况。开始我们所看到的是一个温柔芬芳的爱情世界，其中一切都是按照人的方式在进行着，可是突然间我们发见这个具体现实界烟消云散了，我们被转运到因陀罗（Indra）天空的云霄里，那里一切都变了，都失去明确的界限，放大成为自然生活与梵的关系以及人凭刻苦修持所挣得的驾御自然神的威力之类普遍意义了。

这种表现方式也还不能称为真正象征的。因为真正的象征应使它所运用的确定的形象保持它原有的确定的状态，它并不是要在形象里按照意义的普遍性而直接显出那意义，而只是用对象的某些相关联的性质去暗示那意义。但是印度艺术尽管把普遍性和它的特殊存在分割开来，却仍要求这二者之间的由幻想造成的直接的统一，因此就势必要把客观事物所固有的界限打破，按它们的感性状态把它们扩大到无限，这总不免使它们受到改变和歪曲。在这种确定性的消失以及它所带来的混乱里，最高的意蕴总是纳入事物、现象、事迹和行动里，而这些对象本来各有局限，并没有力量在本身上自在自为地具有这种内容，也没有能力去表达它。在这种情况里我们所看到的与其说是真正的象征，不如说是崇高风

格的一种同调的东西。我们将来还会看到，在崇高里有限现象表达绝对，使它成为观照的对象，只能跳出现象本身而还够不上表达出那内容。例如表达永恒这个概念的许多观念会变成崇高的，如果要用数字来表达它，而同时任何一个最大的数字也不能把它表达出，纵使就这个数字加而又加，也加不到底。象人们歌颂神所说的，"在您的眼里，千年如一日"，类似这样的例子在印度艺术里是很多的。我们从这些例子里开始听到崇高的调子。但是它和真正的崇高毕竟还有很大的差别，这就在于印度人的幻想所造成的想入非非的形象里，对它所拿出来的那些现象并没有完成否定[①]，而是相信只凭上文所说的那种漫无边际性就足以调解和消除绝对和它的形象之间的矛盾。我们既不能把这种夸大看作是真正象征的和崇高的，也不能把它看作是真正美的。它固然也有许多优点：主要是在单就人而描写人方面，其中很多的温柔和霭的人物，许多可喜的图景和恩爱的情绪，最鲜明的自然描绘以及爱情与纯洁天真的最动人的最孩子气的特质，而同时也写出许多伟大和高贵的东西；但是另一方面，涉及普遍的基本的意义处，它总不免把精神性的东西写成完全感性的，让最枯燥的和最高尚的东西混在一起，把事物的定性消灭掉，使崇高变成仅仅是没有界限的，使凡是属于神话体系的东西大半只是一种动荡不宁的漫无节制的想象力和缺乏知解力的创造形象的才能所产生的妄诞离奇的产品。

c）最后，我们在这一阶段所见到的最纯粹的表现形式是人格化和人的一般形象。但是由于这里意义还不是理解为精神的主

① "否定"原文是 Negativsetzen，有限现象不足以表达无限或绝对，才产生崇高感；在崇高感中感到这种不足，就是对有限现象的否定。

体性，它只是就普遍性来看的某种抽象的定性，或是象河、山、日、星之类单纯的自然生活，所以用人的形象来表达这种内容实在有损人类形象的尊严。因为人体以及人的活动和事迹的形式在本质上都只能表现具体的精神和它的内在意蕴，所以这种精神和意蕴在它们的这种实在①里是独立自在的，而不是一种象征或外在符号。

所以从一方面看，人格化所要表达的意义既然应该是既属于精神又属于自然的②，由于意义在这一阶段的抽象性，这种人格化就还只是表面的，如果要使人认识得较清楚，就还要用许多其它形象，而这许多形象既和它（人格化）夹杂在一起，就弄得混乱不清。从另一方面看，在人格化里起显示特征作用的并不是主体性及其形状，而是主体的行动和事迹之类外在表现，因为只有在行动和事迹里我们才可以找到明确具体个别因素来和普遍意义中某种明确具体内容联系起来。但是这里又有一个缺点：起显示特征作用的内容既然不是主体而只是主体的外在表现，就不免造成一种混乱，即所采用的行动和事迹并不表现主体的真实本质，而是从一些和主体毫不相干的事物获得它们的内容和意义。这样一系列的事迹，单就它们本身来看，尽管也能显出由它们所要表现的那种内容来决定的因果关系，但是这种因果关系又会由于人格化和拟人作用而遭到破坏乃至部分地被消灭，因为人格化使被人格化的事物起主体作用，也会导致行动之类外在表现的任意虚构，把有意义的东

① "这种实在"即指人体及其活动，与所表现的精神意蕴融成一体，不可分割，形并不是神的符号。

② 因为形（自然）与神（精神）融成一体。

西和无意义的东西杂乱无章地混在一起来起交互影响。如果想象没有使意义和形象紧密结合的能力，这种混乱情况也就会愈糟。如果用作内容的是单纯的自然事物，它就不配披上人的形象。人的形象既然只宜于表现精神，也就不能表现单纯的自然事物。

从这一切方面看，这种人格化都不是真实的，因为艺术中的真实，象一般真实一样，要求内外的一致，概念与实在的一致。希腊神话也曾把黑海和斯卡曼德河[①]加以人格化，它有河神，沼泽女神和森林女神，它用多样的方式把自然用作许多具有人性的神的内容。但是希腊神话却不让人格化只是形式的和表面的，而是用它来塑造成有个性的形象，其中单纯的自然意义退居背景，而占住首要地位的是这种自然内容本身所具有的人的意义。印度艺术却不然，它只是人与自然这两个因素的怪诞的混合，结果这两个因素都没有得到正当的权利，每方都对对方起歪曲的作用。

一般地说，这类人格化也还不是真正的象征，因为它们既是形式的和表面的，它们和应该用象征方式去表达的那种既定的内容意义并没有本质的联系和紧密的亲属关系。此外还有一些形象和标志显然和这种人格化联系在一起，而且是要用来把神的一些较明确的属性表现得较具体些，这里开始现出追求象征表现的意图，对于这种象征表现，人格化就成为统摄一般的一种形式。

属于这一类的主要的想象表现，首先就应提到屈里缪尔提斯(Trimûrtis)，即三神一体。第一个神是梵(Brahmâ)，代表生产和生殖的活动，他是世界的创造者，神中之王等等。他一方面和梵天(Brahman，中性词)这种最高存在有别，他是这最高存在的长子；

① 古特洛伊国里一条有名的河，河神叫做桑都斯。

但是另一方面又和这个抽象的神合为一体，这是印度人的通病，总是不能严格遵守两差异面的界限，时而把它们混在一起，时而让它们互相侵犯。梵的较明确的形象带有不少的象征意味，他是由四个头和四只手形成的，还有一个笏和一个戒指；他的肤色是红的，这显然是暗指太阳，因为这些神总是同时带有一些自然意义，就是这些自然意义的人格化。三神一体中的第二个神是毗湿奴（Wischnus），即护持神；第三个神是湿婆（Siwa），即大自在天或破坏神。用来表现这些神的符号多至不可胜数。因为他们所代表的意义具有普遍性，他们所涉及的各色各样的活动是无数的，其中有一部分与自然现象有关，特别是基元的自然现象，例如毗湿奴具有火的性质（参看威尔逊的词典，卷五第2页），也有一部分与精神现象有关；这两种现象以五花八门的方式混在一起，所形成的形象往往是令人起反感的。

从这种具有三身的神可以看得很清楚，精神形象在这里还不能按照它的真实性显现出来，因为形成真正普遍意义的还不是精神性的东西。这就是说，如果要使这三神一体成为精神，第三个神就必须是一个具体的整体，是从差异和一分为二返回到他本身的结果①，因为按照正确的观念，神作为这种活动的绝对的对立和统一才是精神，精神的概念一般就是由这种对立和统一形成的。但是在三神一体里，第三个神并不是具体的整体，而是另外两方面之外的一个方面，所以仍是一种抽象品：不是返回到本身，而只是一种侵越到其它方面的转变，一种变形，生殖和破坏。所以我们应谨防在这种原始的知解力的摸索里去找最高的真理，误认为在这种三

① 即第三神应是第一神和第二神的矛盾的统一（具体的整体）。

神一体里已含有基督教的神的三身一体的基本观念了。

从梵天和三神一体出发，印度人的幻想和艺术还臆造出无数多种形状的神。因为作为在本质上是神性的东西来理解的那些普遍意义可以重复出现于千千万万的现象，而这些现象又作为神而受到人格化和象征化。由于幻想的不明确性和不稳定性，它对所发见的事物并不按照它们的本质来处理，而是把一切都弄得颠倒错乱，我们如果想把它们懂透，就会遇到极大的障碍。在这些次要的神之中最高的是因陀罗（Indra），代表大气和天空；他们的主要内容是一般自然的力量，例如星辰、河流和山岳在不同情况下的作用、变迁以及施福或降祸、护持或破坏的影响。

但是印度幻想和艺术的主要题材之一就是神和万物的起源，即神谱和宇宙谱。因为这种幻想总是不断地把最没有感性（最抽象）的东西纳入外在现象里，反过来又使最自然最感性（最具体）的东西消失在极端抽象的处理方式里。就是用这种方法，印度人既把神的起源追溯到最高的神，又把梵天、毗湿奴和湿婆的作用和存在描绘为就在山川人事之类个别具体事物里。所以这样的内容可以一方面容纳一系列的个别的神的形象，而另一方面这些个别的神又消失在最高神的普遍意义里。印度有许多这样的神谱和宇宙谱，它们的花样多到无限。所以如果有人断言印度对世界的创造以及万物的起源的看法就是这样或那样，这种断言也只能适用于某一派或某一部著作，因为随时随地都可以碰到不同的看法。这个民族的幻想所创造的图景和形象是无穷无尽的。

贯串在这些起源史里的一个基本观念不是精神创造的观念，而经常复现的是自然生殖的描绘。我们只有在熟悉了这种观照方

式之后，才能获得打开许多描绘的秘密的钥匙。这些描绘简直要搅乱我们的羞耻感，因为其中不顾羞耻的情况达到了极端，肉感的泛滥也达到难以置信的程度。《罗摩衍那》里有一段有名的故事，叫做"恒娥(Gangâ)的降临"，对这种构思方式提供了一个鲜明的例子。这故事是在罗摩偶然来到恒河时讲述的。据说山中之王，寒冬积雪覆盖的喜玛凡峰(Himavân)，和娇弱的麦娜(Menâ)结了婚，生下两个女儿，长女叫做恒娥，幼女是美丽的乌玛(Umâ)。天神们，特别是因陀罗，命令喜玛凡把恒娥送给他们，让她完成神圣的典礼。喜玛凡很乐意照办，于是恒娥就升天到了神们那里。接着就是乌玛的故事。她完成了刻苦的修行之后，就和楼陀罗(Rudras)，也就是湿婆，结了婚，生下了一些不长草木的荒山。湿婆和乌玛交媾，一次就达一百年之久，中间从不间断，使得众神对湿婆的生殖力感到惊惧，替将来的婴儿担忧，就央求湿婆把他的生殖力(精液)倾泻到大地上去。英国翻译者没有敢照字面把这段话译出，因为这段描绘把一切贞洁和羞耻都抛到九霄云外了。湿婆听从了众神的央求，不再进行生殖，以免破坏了整个宇宙，就把精液倾泻到地上；经过火炼之后，这堆精液就长成了白山，把印度和鞑靼隔开。乌玛对此勃然大怒，就咀咒世间一切当丈夫的。这些故事往往是些离奇可怕的画面，对我们的想象和理解简直是引起反感的；它们不是在表现什么，只是令人猜测它们背后的意义。许莱格尔把这部分故事删掉不译，只约略叙述了恒娥再度降到地上的经过如下。据说罗摩有一位祖先，叫做莎伽拉(Sagaras)，生下一个坏儿子，后来再娶，第二个妇人却生下六万个儿子，生下时都藏在一个葫芦里，但是他们都在沥净的黄油瓶里长成魁梧奇伟的男子汉。有

一天莎伽拉想宰一匹马祭神，但是毗湿奴化身成一条蛇，把这匹马抢走。于是莎伽拉就遣他的六万个儿子去追。他们经过许多艰难困苦，搜寻了许久，才发见毗湿奴，毗湿奴向他们吹了一口气，就把这六万人全都烧成灰。等了很久之后，莎伽拉的孙子，叫做安苏曼(Ansumân)，放光明者，才动身去寻他的六万个叔伯和做祭供的马。他居然找到了那匹马，湿婆和那堆骨灰。这时鸟中之王迦鲁达(Garudas)就告诉他：除非恒娥的水从天上流下来，流灌到这堆骨灰，他的叔伯们就无法起死回生。于是这位勇敢的安苏曼就登上喜玛凡峰，刻苦修行了三万二千年，但是不见效。接着他的儿子竺里巴(Dwilipas)又苦修了三万二千年，仍毫不见效。最后，竺里巴的儿子，雄伟的巴吉拉陁(Bhagîrathas)又苦修了一千年，才完成了这件伟大的事业。于是恒娥从天上奔流而下。为着不至使水冲碎大地，湿婆就垂头让水从他头发上流过。要使恒娥的水在这头发上畅通无阻，巴吉拉陁还得再进行一番刻苦修行。最后，恒娥的水分成六条河流，巴吉拉陁费大力把第七条河流引灌六万人的骨灰，于是这六万人就升了天，而巴吉拉陁本人则统治了他的民族许久，做到国泰民安。

其它民族的神谱，例如斯干的那维亚的和希腊的，也和印度的相类似。在这些神谱里主要的范畴都是生殖，但是其它民族的神谱都不象印度的那样放荡恣肆，在塑造形象方面那样随意任性，不顾体统。特别是赫西俄德的神谱就比较清楚明确，使人不至茫然不知所措，而是很容易认出它的意义，因为这意义表现得很明显，它的外在形象就足以把它显现出来。赫西阿德的神谱从浑沌神、黑暗神、爱神和地神开始，地神单靠她自己就产生了天神，于是

和天神交配，产生了山岳河海等等；还产生了库若诺斯①，独眼巨人们和韧提曼人们②，这两者的后裔从出生时就被天神关进阴曹地府里。地神于是怂恿克罗那斯把天神的生殖器阉掉，血流到地上，就产生了复仇女神们和巨人们。阉掉的生殖器落到海里，从海沫里就生出女爱神阿弗洛狄特。这一切都是很清楚，很融贯一致，而且不限于纯然自然神的体系。

## 3. 净化与忏悔的观念

我们现在如果要找过渡到真正象征的转折点，在印度幻想里也就已可以找到它的萌芽。尽管印度幻想忙于把感性现象提升为许多神，而这些神在漫无边际和幻变无常这两点上是在其他民族神话中所见不到的。从另一方面看，在这些多种多样的看法和叙述里，印度幻想总是经常想到最高神那个精神的抽象品，与这最高神相对立的个别具体感性现象却是非神性的，不适合的，因而是应作为消极的或反面的东西来看待而加以否定的。我们一开始就说过，正是这种〔精神与物质之间的〕交互转变形成了印度观照方式的基本特点，使矛盾得不到和解。因此，印度艺术总是不惮烦地用最多样的方式去表现感性方面的自否定③和凝神默想、收心内视的力量。属于这类的有关于长期忏悔和深刻内省的描述，不但最古的史诗如《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，以及其它许多诗篇都

① 后来的农神。
② Zentiman 待考。
③ 即禁欲苦行。

描述了这种最严重的考验。这种忏悔确实往往受荣誉感的指使，或至少是祈求某种确定的目的，这种目的并不导致忏悔者与梵天的最高最终的统一或对尘世事物的抛舍；例如目的之一就是达到一个婆罗门教僧侣的威权，同时还有一种想法，就是坚信忏悔以及日渐离开一切具体有限事物的长久默想可以使人越过自己所出生的等级，还使人不受制于自然和自然的神。因此，神中之王因陀罗很反对严峻的忏悔者，总要设法诱导他们放弃这种修行，如果诱导不成功，就要呼吁最高的神们来支援他，免得天上完全陷于混乱。

在描绘这种忏悔及其不同的方式、步骤和等级方面，印度艺术是很富于创造力的，不亚于它在描绘神的体系方面，而且以极端认真的态度从事于这种创造。

这就提供了一个出发点，从此我们可以对这问题作进一步的考察。

## C．真正的象征

无论是象征还是美的艺术，都有必要使它所要表现的意义不象在印度艺术里那样和它的外在存在处于原始的直接的统一[1]，还没有见出什么区分和差异，而是要使这意义离开直接的感性形象而自由独立。只有当感性的自然的事物是作为应该否定而且已经否定的反面来理解和看待的时候，这种自由独立才能实现。

此外还要求自然事物自否定和消逝的这种否定过程达到显现，作为一般事物的绝对意义，即神性的方面来理解和表现出

[1] 例如直接用自然界的猴子表示最高神。

来。这样，我们也就已超出了印度艺术的范围。印度人的幻想也并非没有看到否定面，例如湿婆是生产神也是破坏神，因陀罗神也死亡，时间这个毁灭者人格化为迦拉（Kâla）这样可怕的巨人，将全世界和全体神都毁灭了，就连三神一体中的三神也消逝在梵天（最高神）里，正如个人在和最高神达到同一时也就抛开了他的全部认识和意志一样。但是在印度人的这种观念里，否定面有时只是一种转化和改变，有时只是一种抽象，抛开了具体的定性，以便勉强纳入一种无定性的，因而是空洞的无形象的普遍性里。另一方面，神性的实体却永远不变，尽管经过许多形状的改变，转化，发展为许多神的体系，然后这许多神的体系又在最高神里被否定掉。这神性的实体并不是这样的唯一的神；他作为唯一的神，就必然要包含否定面为它的定性，才符合他的概念（本质）。在波斯教的观念里也有类似的情况，破坏的和有害的因素是被看作外在于奥茂斯德和阿里曼两神的，因而就只能造成一种对立和斗争，而奥斯茂德这个唯一的神并不以这对立和斗争作为他本身所固有的一个方面。

所以我们现在所要迈进的一步就在于一方面要通过意识把对立面本身定作绝对，另一方面又要把它看作神性的一个方面，——不过这一个方面不只是外在于真正的绝对，出现在另一个神身上，而是要归原到绝对里，使得真正的神作为他本身的否定而显现出来，因而这否定面也就是他所固有的定性。

通过这种前进一步的观念，绝对才首次变为具体的，才是由自己确定自己，因而本身就是一个统一体，其中各个方面，对于观照来说，形成同一个神的不同的定性。因为绝对意义本身须具有

定性这个要求正是这个阶段要首先满足的。前此意义都有双重缺陷，或是由于抽象而完全没有定性，因而没有形象，或是虽然前进一步，得到了定性．又直接和自然事物叠合起来，否则就是落到形象与形象的斗争，达不到平静与和解，这双重缺陷正是现在要消除的，无论是按照内在的思想过程，还是按照民族观照方式的外在演变，消除的方式如下：

第一，由于绝对的每一定性本身就已经是转化到外在显现的起点，内与外之间就已形成了一种更紧密的联系。因为每一个定性本身就是一种差异[①]；但是外在的东西，作为外在的，总是得到定性和见出差异的，因而具有一种条件，使这外在的东西对所要表现的意义比起在前此谈到的那些阶段中较为切合。绝对本身最初的自确定和自否定还不能是精神自由地确定自己为精神，而只是对自己的直接的[②]否定。这种直接的因而就是自然的否定在最广泛的意义上就是死亡。因此，绝对现在被理解为应进入这种否定面里去，按照它的概念，这否定面就是它所应达到的一种定性，这就是说，应进入到消逝和死亡的路上去。因此，我们看到对死亡和悲痛的赞扬首次进入一个民族的意识，是就可死的感性事物的死亡而发的；自然事物的死亡是作为绝对生活中一个不可少的部分而被人意识到的。但是绝对一方面须获得一种客观存在，才能经过死亡过程，另一方面它也不能在死亡的消灭上停留住，而是要从此上升到较高的肯定或正面的统一里，重新恢复到自己。所以死亡

① 一般中的特殊就是使一般见出差异或对立面的东西。一件事物得到了一个定性，这个定性也就使它与其它事物显出差异，这就是“界定即否定”。

② 没有通过精神作用的。

在这里不是被看作全部意义而只是被看作意义中的一个方面，而就绝对来说，绝对固然是被理解为一种对本身的直接存在的否定，一种经历和消逝，但是另一方面也被理解为一种返回到本身，一种再生和通过这种否定过程而达到的本身永恒和神性的存在。死亡本来具有双重意义：首先是自然事物的直接的消逝；其次是死亡的只是自然事物，通过自然事物的死亡，就有了一种更高的精神的东西产生，从这种更高的东西之中自然的部分消逝了，这是就精神（更高的东西）本身就已包含这一方面（自然的部分）为其必要的组成部分这个道理来说的。

其次，自然形象因此就不再单从它的直接性和感性存在而理解为和它所表示的意义叠合在一起，因为外在事物的意义就在于它须在实际存在中死亡和否定自己。

第三，由于同样的道理，在印度由幻想所产生的那种意义与形象之间的斗争以及幻想的酝酿就消失了。意义固然还不是完全清楚地被认识为一种离开当前现实事物而自由独立的纯粹的统一体，还没有作为意义而被认识到，也就是说，还不是和它所由显现的那个形象处于对立地位；但是从另一方面看，个别具体的形象，例如个别动物的图形、人格化、事迹和动作之类，也还不能作为绝对的一种恰恰适合的外在存在而呈现于观照。上述那种完全的自由独立既然还没有达到，这种不纯粹的统一也就无法克服或越过。我们在上文所说的真正的象征就是要弥补这两种缺陷的一种表现方式。一方面这种真正的象征现在能够出现，因为作为意义来理解的内在因素已不再象在印度观念里那样来去反复无常，时而直接沉没在外在事物里，时而又从外在事物回到抽象性的孤独状态

里，而是开始坚持住自己的独立地位，和单纯自然的现象相对立。另一方面象征现在也必须达到形象化，因为完全恰当的意义虽然包含自然事物这个对立面为其内容的一方面，真正的内在因素现在却开始要从这自然事物中挣扎脱身出来，它还是被淹没到外在显现方式里去的，所以它就不能不靠形象而单凭自己的明晰的普遍性来呈现于意识。

在象征型艺术里一般形成基本意义的概念是和它的形象化方式相适应的，所以具体的自然形式和人类动作在它们的零散的各自独特的情况里，既不应只代表它们自己，或只就它们本身而具有意义，也不应把在它们身上存在的神性直接提供给意识。它们的具有定性的客观存在在它的特殊形象里只应具有某些性质，足以暗示出一种和它们相联系的较广泛的意义。所以正是一般的生命辩证过程，即出生，成长，死亡以及从死亡中再生，向真正的象征形式提供了适合的内容；因为在一切自然生活和精神生活的领域里，都有一些现象以这种辩证过程为它们的存在的基础，因而可以用来阐明和暗示这种意义，因为在这两方面（现象和意义）之间实际上常有一种实在的关联。例如植物从种子里生出来，就发芽，抽苗，开花，结果；果子烂了，又出现一些新种子。太阳也以同样的方式在冬天升得很低，在春天就升得高些，直到夏天就升到天顶，它就在这一季中分布它的最大的福泽，或是施展它的破坏力；此后它又下降。人的各个生命阶段，童年，幼年，壮年和老年也表现出这种普遍的过程。还有一些特别的地区，例如尼罗河流域，也显出这种向特殊分化过程。单凭这种较基本的特征之间的关联以及意义和它的表现形式之间的较紧密的一致，纯然幻想式的表现方式就

被抛弃了，于是就出现了对象征形象合式与否的考虑和经过思考的选择，而过去提到的那种动荡不宁的酣醉状态也就平静下来，变为一种较便于理解的深思熟虑了。

因此，我们现在看到比在最初阶段①所看到的调和得较好的统一体再现出来了，所不同者意义和它的实际客观存在之间的同一不再是直接的同一，而是一种从差异中见出来的同一，因而不是现成的，而是由心灵创造出来的协调一致。内在方面一般从此开始达到独立和自觉，要在自然事物中找到自己的副本（或反映），而自然事物从它那方面也在精神的生活和命运里找到它的副本。正是迫使在另一方面里认出这一方面，迫使内在意义与外在形象的结合，内在意义和外在形象互相凭藉而得呈现于观照和想象的这种压力，在现阶段成了追求象征型艺术的巨大推动力。只有在内在方面既变为自由的而又带有一种动力，要按照它的本质，把自己变成可以表现于实在的形象，而这种表现又须成为一种看得见的作品时，真正艺术（特别是造形艺术）的动力才算开始出现。只有到了这个时候，才有必要去使出自精神活动的内在因素获得一种显现形式，而这种显现形式不是在自然中原已存在的，而是由心灵发现出来的。这时想象造成了一个第二种形象②，这第二种形象本身并不就是目的，而只是用来阐明一个与它相关联的意义，因而依存于那个意义。

人们对上述关系或许会这样想：意识先从意义出发，然后才去寻找有关联的形象来表达它。但是真正的象征型艺术所走的道路

① 指波斯、印度所代表的阶段。

② 第一种形象是自然的，第二种形象是艺术的。

并不如此。因为象征型艺术的特点在于它还没有深入到把意义理解为自在自为的，不依存于任何外在因素的。与此相反，它用作出发点的是自然界和精神界的现成的具体的客观存在，然后把这种客观存在推广到一些普遍的意义，而这样一种实际存在虽然也包含这些意义的内容，却只是其中比较窄狭的一部分而且也只是仿佛近似的[①]。于是它就抓住这个对象，凭幻想用它来造成一个形象，想用这个形象的特殊实在去表达上述普遍的意义，使它对于意识成为可观照、可想象的对象。既是象征的，这类艺术形象就还没有真正符合精神的形式，因为精神本身在这里还不是明确的，因而还不是自由的；但是它们毕竟还是一些形象，足以显示出它们之所以被选用，并非只表现它们本身，而是要暗示一些更深刻更广泛的意义。单纯的自然的感性事物只把它们自己呈现为形象，象征的艺术作品却不然，不管它提供观照的是自然现象还是人的形象，它都要由本身指引到本身以外的东西，而这东西却必须和所提供的形象有一种内在的因缘和本质的关系。具体形象和它的普遍意义之间的这种协调一致可以是多种多样的，它时而是比较明白的，时而是比较不明确的，时而是比较基本的，如果要用象征来表达的普遍意义真正是具体形象中的本质性的东西，这种象征就比较容易了解得多。

在这方面最抽象的表现是数目，不过只有在意义本身具有数的定性时，才宜运用数目去对这意义作明确的暗示。例如七和十二这两个数目经常出现在埃及建筑里，因为七是行星的数目，而

① 例如石象征人的刚强，石虽具有刚强性，并不足以完全表达出刚强这个带有普遍意义的优良品质。

十二则是月份的数目和尼罗河水为着造成丰产所要达到的水位度数。象这样的数目是被看作神圣的，在被尊为统治全体自然生活的威力的那些基本关系中，这些数目都要出现。所以七级台阶和七座石柱都是象征的。这种数目象征就连在处在较高发展阶段的神话里也可以看到。例如赫克里斯的十二项伟绩似乎也象征一年十二月，赫克里斯一方面是完全按照人而个性化的一位英雄，另一方面也具有一种象征化的自然界的意义，他是太阳行程的一种人格化。

比数目较具体的是后来的象征性的空间图形：例如，迷径象征行星的运行轨道，而某些舞蹈在曲折变化中也含有一种隐藏着的意义，它们用象征的方式摹仿一些巨大的自然物体的运动。

由此再前进一步，象征就运用动物形象，其中最圆满的是人体形状。在这个阶段，人体形状显得已刻划成为一种更高的更适合的表现形式，因为精神到了这个阶段一般已开始离开单纯的自然事物，转到它自己的独立的存在[1]来表达自己。

这就形成了真正象征的普遍概念（本质）以及它的艺术表现的必要性。要讨论这个阶段的较具体的观点，我们趁这个精神初次降落到它自己身上[2]的阶段，就要离开东方而更多地注意西方了。

我们可以把长生鸟[3]这个形象放在最高的地位，作为一个带有普遍意义的象征，来说明这个阶段的观点。长生鸟把自己烧死，

① 即人体，因为精神寄托在人体里。

② 原文是 ersten Niedergange des Geistes in sich，英译法译均作"精神的第一次下降"，不合上下文的意思，姑译为"精神初次降落到它自己身上"，即上段所说的离开自然事物，回到精神的另一体，即用人体来表达自己。

③ 长生鸟（Phönix）埃及神话中的仙鸟，一生活五百年，到期自焚，从骨灰里又生出幼鸟。

但是又从火焰和灰烬中跳出来，不但回生，而且还童了。希罗多德曾经提到（«历史»，II，73）他在埃及至少看见过长生鸟的图，事实上提供象征型艺术中心的本来就是埃及人。不过在详细讨论埃及象征型艺术之前，我们不妨谈一谈某些其他民族的神话，因为它们是转到从各方面看都发展得很完整的埃及象征的过渡阶段。我所指的是关于阿多尼斯①的神话体系，包括他的死、女爱神对他的哀悼以及葬礼之类——这些神话观念是在叙利亚沿海地区起源的。弗里基人的地神库伯利②的祭典也有同样的意义，从卡斯陀和泡鲁克斯③以及色列斯和普罗索宾娜④的神话里也可以听到这种意义的回声。

在这些事例里，主要的意义都是上文已提到的否定面，即自然事物的死亡。这种死亡是看作伏根于神性的绝对，因而单提出来表现为可供观照的形象。所以有神死后的葬礼和对这种损失的惨痛的哀悼，以及这种损失由神的再现、回生和还童而得到补偿，因而接着就有庆祝的典礼。这种普遍意义更明确地涉及自然现象。太阳在冬天丧失了它的热力，到了春天这热力又恢复过来，接着自然

① 阿多尼斯（Adonis），希腊神话中的美少年，女爱神阿弗洛狄特的情人。他在打猎中受伤致死，女爱神极悲伤，阴间的神哀怜她，准许阿多尼斯每年回到阳间六个月和她同住。阿多尼斯的死和回生象征自然界事物冬死春生，他的祭典流行于地中海沿岸各国。

② 库伯利（Kybele），女地神，即希腊的粤亚（Rhea）。

③ 卡斯陀和泡鲁克斯（Castor und Pollux），希腊神话中天神的两个儿子。卡斯陀以善于养鸟著名，泡鲁克斯以拳术著名。传说卡斯陀是凡人，泡鲁克斯是不朽者，由于泡鲁克斯的央求，天神允许两弟兄隔天轮流生死。

④ 色列斯和普罗索宾娜（Ceres und Proserpina），前者是女谷神，和天神交配，生了后者，在神话中亦称“母与女”，女被阴间皇帝劫去为皇后，母央求天帝援救，天帝允许女每年回到世间住六个月。

界又还童一次；她死过去又再生了。在这里神性的东西被人格化为人类事件，在自然生活中找到了它自己的意义，这种自然生活从另一方面看，又用来象征精神界和自然界两方面的否定本质。

如果要找最完满的例子来说明象征型艺术在它所特有的内容和表现形式两方面都达到完善，我们就得到埃及去找。埃及是一个象征流行的国家，它要解决精神怎样自译精神密码这样一个精神性的课题，但是实际上并没有把它译出来。这个课题并没有得到解决，而我们能够给的解决办法所以就只在于把埃及艺术和它的象征作品的谜语理解为埃及人自己并不曾解决的一个课题。因为按照这里所说的方式，精神还在外在事物里寻找自己，但终于要再从这外在事物里跳出来，以不倦的努力，去通过自然现象显出自己的本质，而同时又通过精神形象显出自然现象，使它成为观照而不是思考的对象，埃及人在前此提到的几个民族之中要算是真正的艺术的民族。但是他们的作品仍然是秘奥的，沉默的，无声的，寂然不动的，这就因为精神还没有真正发见它自己的内在生活，也还不会说响亮而清楚的精神的语言。埃及的特征可以一言以蔽之：冲动和需要还没有得到满足，以无声的方式挣扎着要通过艺术把自己变成观照的对象，使内在生活成为形象，通过外在的相关联的形象去意识到自己的内在生活以及一般内在生活。这个奇特国家的人民不仅是从事农业的，而且也是从事建筑的。这个民族从各个角落里翻动土壤，挖湖开运河；凭艺术本能，他们不仅在阳光下建成一些庞大无比的建筑物，而且还在地心中大力进行极大面积的建筑工程。希罗多德在他的《历史》里就已记载过，建筑这样伟大的纪念塔就是埃及人民的主要事业和国王们的主要功绩。印度

的建筑固然也很庞大，但是在无限多样性方面，比起埃及的建筑却是小巫见大巫。

## 1．埃及人关于死的观念和表现；金字塔

从一些个别特殊方面来看埃及的艺术观念，我们在这里初次看到内在的东西是很明确地作为和直接的客观事物相对立的东西来看待的；诚然，内在的东西是看作生的否定面，看作死；不是看作抽象的恶和毁坏的否定面，象阿里曼是奥茂斯德的否定面那样，它本身就是一个具体的形象。

a）印度人只把自己提升到对一切具体事物加以最空洞的，因而是否定的抽象化。这种成梵过程在埃及却看不见。在埃及，不可以眼见的事物却有一种较完满的意义，死从生本身获得了内容。直接的存在虽被剥夺了，死在它的无生状态中却仍保持对生的联系，而且藉生的具体形象获得了独立和保存。人们知道，埃及人把猫，犬，鹰，獴，熊，狼（希罗多德的《历史》，II，67），特别是死人的尸体（同上书，II，86—90）制为木乃伊来敬奉。他们对死者的尊敬不是埋葬而是尸体的永久保存。

b）但是埃及人还不只停留在使死者有这种直接的自然的长期保存上，以自然方式保存的尸体在观念里也是作为长久的东西来了解的。希罗多德谈到埃及人是世界上第一个民族，宣扬人的灵魂不朽。他们也是第一个民族以较高的方式解决了自然事物与精神事物之间关系问题，认识到凡是不只是自然的东西也自有一种独立的地位。灵魂不朽就很接近精神自由，因为自我把自己理

解为摆脱客观存在的自然状态①，单靠本身而存在的；这种对自己的认识就符合自由原则。当然还不能说，埃及人已经懂透了自由精神的概念，他们对灵魂不朽的理解也和我们的一样；我们不应凭我们的理解去测度埃及人的信仰；但是埃及人确实已认识到，凡是已丧失生命的东西还保持住它的存在，不仅在外形上，而且还在观念里②，因此他们就使意识（精神）可以过渡到自由，尽管他们还刚只达到自由领域的门槛。——他们接着就把这个观念扩充成为一种和直接现实存在对立的独立的亡魂国度。在这种不可以眼见的国度里还举行一种死人的法律裁判，庭长是俄西理斯（Osiris）③。但是在阳间直接现实界也有这样一种法庭，由生人对死人进行裁判，例如当一个国王死了，每个人都可以到这里控诉他。

c）如果我们进一步追问这种观念在什么象征的艺术形象里可以见出，我们就要到埃及建筑主要形式里去找。这类建筑有两种，一种是地上的，一种是地下的。在地下的是些迷径，要走半小时才走完的甬道，用象形文字雕饰的房屋，都是精心制作成的，就在这些建筑上面又建成一些值得惊赞的构造，其中重要的是金字塔。关于金字塔的性质和意义，许多世纪以来人们提过各种不同的假说，现在已可以不用怀疑，金字塔是些国王或神牛，神猫，神鹭之类神物的坟墓的外围。它们这样就使我们认识到象征型艺术的简单图形。它们是些庞大的结晶体，其中隐含着一种内在的（精神的）东西，它们用一种由艺术创造出的外在形象把这种内在的东西

① 即肉体存在。
② 尸体还存在，灵魂也还存在于人的观念或想象里。
③ 传说中的埃及国王，后来做了阴间皇帝。

包围起，使人得到这样一种印象：它们立在那里，是为着标志出一种已摆脱单纯自然性(物质性)的内在的东西，而且也只靠这个情况才有它们的意义。但是这里组成意义的是亡魂和不可以眼见的事物的国度，而这个国度只有一个方面，当然是形式的方面，才属于真正的象征艺术，那就是应摆脱直接客观存在（肉体存在）的那一方面。所以这个国度只是一个亡魂世界，还不是一种生命；还不是摆脱了单纯的感性的东西(肉体存在）之后还独立存在着，因而本身就是自由的有生命的精神[①]。因此，标志这样一种内在精神的形象对于它所确定的内容(即精神)还只是一种外在形式和外围。

金字塔就是这样一种隐藏一种内在精神的外围。

## 2．动物崇拜和动物面具

内在的精神既然一般被看作以外在的形式而存在的东西，所以埃及人又从相反的方面在牛、猫之类活的动物身上崇拜一种神性的存在。有生命的东西高于无机的外在事物，因为有生命的有机物有一种由外在形状指出的内在的东西，因其是内在的，所以是很隐蔽或神秘的。所以这种动物崇拜应理解为对隐蔽的内在方面的观照，这种内在方面，作为生命，就是一种高于单纯外在事物的力量。对于我们来说，不把精神而把猫、犬之类动物奉为神圣的东西，当然是引起反感的——这种动物崇拜，单就它本身来看，还没有什么象征的意味；因为当作神而存在而受崇拜的是猴子之类

① 埃及人虽认为死者的魂可以脱离肉体而存在，却还没有认识到精神的独立自由。

实际的活的动物。不过埃及也以象征的方式去运用动物形象。这时动物形象就不是单为它本身而被运用，而是用来表达某种普遍意义。最朴素的事例就是动物面具。动物面具特别是用在描写制造木乃伊过程的作品里。在制造木乃伊这种职业里，解剖尸体取出内脏的人们都戴着这种动物面具。这里动物的头显然不是代表它本身，而是要暗示一种和它有别的普遍意义。此外，动物形象还和人的形象混在一起来用；我们看到人身狮首，人们认为这是代表智慧女神明诺娃；还有人身鹰首，而天神阿蒙的头上还长着一对角。这些显然都有象征的意味。在这个意义上埃及的象形文字大部分也是象征的，因为象形文字不外两种，或是用实物形状去表达意义，表达的不是这实物本身而是与它相关联的一种普遍意义；或是更常见的一种办法，用和实物名称第一个字母同音的字来表达所要表达的意义[1]。

## 3．完整的象征：麦姆嫩，伊西斯，俄西里斯和狮身人首兽[2]

在埃及，一般说来，每一个形象都是一种象征和象形文字，不是表现它本身，而是表现与它相接近因而有关联的另一意义。如果这种关联是比较基本和深刻的，完整的真正的象征才出现。现

① 这种用同音字来象征，在汉语里也常见，例如芙蓉代表"夫容"，蝙蝠代表"福"，鹿代表"禄"之类。

② 麦姆嫩（Memnon），传说中的埃塞俄比亚国王，埃及雕像中常用的母题，传说这种石像在日出时发出音乐声。伊西斯（Isis）是埃及的女地神，后为女月神；俄西里斯（Osiris）是埃及的太阳神，后为阴间的皇帝，但是伊西斯的丈夫。狮身人首兽（Sphinx）是埃及传说中的一种怪物，是埃及雕像中常用的母题，这种石像上身是女人，下身是狮子，大半是躺着的。

在只略提一下这方面几个常见的观念。

a）正如埃及人关于动物形象的迷信一方面隐约窥见一种秘奥的内在因素，另一方面我们也看到他们把人的形象表现为一种样式，其中所表现的主体的内在生活还外在于人体形象，因此它还不能展现为自由的美。特别值得注意的是那些庞大的麦姆嫩石像。它们镇静自持，安然不动，两只胳膊紧贴着身躯，双足紧并在一起，严峻呆板无生气，面对着太阳，等着阳光射到自己身上，就得到生气，发出声响。至少希罗多德在《历史》里记载过，这些石像在日出时发出一种乐音。较高明的批评对这一点固然表示怀疑，但是发声响的事实近来却由法国人和英国人都证实过。如果这种声响不是由于预先安排的机械，那就可以这样解释：就象某些矿物浸到水里发出破碎声那样，这些石像的声响是由露水、清晨的冷气以及日光照晒所造成的，是些小裂缝的出现和消逝的声响。这种巨大石像是作为象征而表示出这种意义的：它们本身还没有自由的精神性灵魂，为着具有生气，它们不能从灵魂的内在方面吸取（这里才有尺度和美），而是要从外来的阳光吸取，有阳光才能把灵魂的声音敲响。人的声音却不然，它发自自己的情感和心灵而无需外来的冲击，而艺术的高明处一般也正在于内在精神从本身获得表现的形象。但是在埃及，人的形象的内在精神还是哑口无声的，还须乞灵于自然因素，才得到生气灌注。

b）另一种象征的表现方式是伊西斯和俄西里斯。俄西里斯投胎出世之后被泰风神[①]杀害了，伊西斯搜寻到砍碎了的尸体，把

① 泰风神（Typhon）把俄西里斯（他的兄弟）杀害了，砍成细片，投到尼罗河里，俄西里斯的妻子伊西斯经过长久搜寻，才把尸体找出来，打败了泰风神，夺回了政权。

它合拢起来埋葬了。这个神话原先只有单纯的自然意义作为内容。俄西里斯一方面是太阳，他的故事象征太阳的一年的行程，另一方面他也暗指尼罗河水涨落，须替埃及全境造成丰产。因为埃及往往整年缺雨，全靠尼罗河的泛滥来灌溉田地。到了冬季，尼罗河就很浅，只在河床上流着，但是到了夏至，它就要上涨一百天，流出河岸，灌溉到全国。最后，水在烈日和沙漠热风影响之下又干涸起来，缩回到河床。耕田在这里用不着费大力，植物长得极茂盛，一切都自己发芽成熟。太阳和尼罗河，它们的升降，就是埃及土壤上的两大自然威力，埃及人就用伊西斯和俄西里斯的拟人化的故事，把这两大自然威力象征地表现出来。所以这和用动物表示一年四季，用十二神表示十二个月份的象征表现方式还是同属一类的。但是俄西里斯却同时表示人类事情：他是作为农业，田亩的划分，财产和法律的创始者而被尊为神，所以对他的崇拜也涉及人的精神活动，而人的精神活动又和伦理与法律有紧密的联系。此外，他也是死人世界的裁判官，因而获得一种完全离开单纯自然生活的意义，在这个意义之下象征的意味就开始消失，因为这里是内在的精神的东西变成了人的形象的内容，人的形象开始在表现它自己的内在生活。但是这种精神的过程又用外在的自然生活为它的内容，并且用外在的方式把它表现出来，例如在庙宇里用台阶、楼梯和楹柱的数目，在迷径里用甬道、曲廊和房屋的变化。这样，俄西里斯在他的转变过程中不同阶段里既代表精神生活，又代表自然生活，时而他的象征的形象是自然的象征，时而自然情况本身又只是精神活动及其变化的象征。因此，这里人的形象并不再是单纯的人格化，因为这里自然事物尽管从一方面看，显得就是真正的

意义，而从另一方面看，又用作精神事物的象征，一般说来，在凡是内在因素挣扎着要摆脱自然观的事例里，自然事物总是处在从属的地位。不过人体形状却确实获得一种完全不同的构造，因而显出要深入到内在精神领域的努力；但是这种努力还只能以有缺陷的方式去达到它的真正的目的，即精神本身的自由。形象还是庞大的，严峻的，显得象石头一样僵硬的，双腿没有自由和鲜明性，胳膊和头过分紧贴在身体其余部分上面，没有秀美姿态和灵活的运动。只有到了德达鲁斯①，雕像上手和足才得到解放，身躯才显得在运动。

由于上述反复交错的象征方式，在埃及，每一个象征实在是一系列象征的整体，所以一度作为意义而出现的东西在另一个有关联的地方又被用作象征。这种把多种意义结合在一起的象征方式，意义和形象的交错，产生出多种多样的暗示，因而符合朝许多方向齐头并进的复杂的主体内心生活，形成这种象征形象的优点，但是由于可能有多种意义，解释就比较困难。

在解释这种意义中，近代人过于穿凿附会，因为几乎一切形象实际上都是作象征来用的；但是对于埃及人的见解来说，这种意义可能是明白易懂的。但是象我们开始就已见过，埃及的象征是“言有尽而意无穷”的。有些作品本来竭力追求明晰，但是对自在自为的意蕴仍停留在挣扎追求中。就这个意义来说，我们发见到埃及艺术作品包含一些谜语，要正确地解释这些谜语，有时不仅我们，就连创造这些作品的艺术家们也大半办不到。

c）所以从它们的秘奥的象征方式来看，埃及艺术作品都是些

① 德达鲁斯（Dädalus），字义是“巧匠”，西方神话中的人物，很象中国的鲁班。

谜语，可以说就是客观事物的谜语。我们可以把狮身人首兽看作埃及精神所特有的意义的象征，它就是象征方式本身的象征。在埃及，这些狮身人首像多至无数，往往千百成行地排在一起，用最坚硬的石头雕成，琢磨得很光滑，身上刻着象形文字，在开罗附近，这种石像大到狮爪就有一人长，兽身的部分躺在地上，上面人身的部分却昂首立起，头偶尔也有是牡羊头，但是绝大多数是女人头。人的精神仿佛在努力从动物体的沉闷的气力中冲出，但是没有能完全表达出精神自己的自由和活动的形象，因为精神还和跟它不同质的东西牵连在一起①。这种对自觉精神的追求还不能用唯一符合精神性的现实去表达精神性，而是用略有关联的甚至是完全异质的东西去表达这精神性，使它呈现于意识，这就是象征方式的一般特征，到了这个顶峰，象征就变成谜语了。

在这个意义上，希腊神话中的狮身人首兽也可以有象征的意义，它显得是提出谜语的怪物。它提出过一个有名的谜语：什么东西早晨用四条腿走路，中午用两条腿走路，傍晚用三条腿走路？俄狄普找到了一个简单的解释：那就是人，于是就把这怪兽从悬岩上抛下去。这个象征谜语的解释就在于显示一种自在自为的意义，在于向精神呼吁说："认识你自己！"就象著名的希腊谚语向人呼吁的一样。意识的光辉就是这样一种明亮的光：它使自己的具体内容，通过属于自己而且适合于自己的形象，透明地显现出来，而且在它的这种客观存在里所显现出来的就只是它自己。

① 人首象征精神，兽身象征物质力量；人首和兽连在一起，一方面象征精神要摆脱物质力量，另一方面也象征精神还没有完全摆脱物质力量，所以还没有达到自由。

# 第二章 崇高的象征方式

象征型艺术的目标是精神从它本身得到对它适合的表现形象，要表现得很明白而不是谜语；这个目标只有通过一个条件才可以达到，那就是意义首先要和整个现象世界划分开来，单独地呈现于意识。古代波斯人缺乏艺术性，正由于直接从自然事物中看到意义与具体现象的统一。这二者既已划分而又要直接地在自然事物上面再接合，这种矛盾就造成了印度人的幻想的象征方式；而在埃及，内在精神也还没有从现象界摆脱出来而获得自由，成为可认识的对象，还没有自在自为地具有意义，这就产生了他们的象征方式的谜语性和暧昧性。

自在自为的东西（绝对精神）初次澈底地从感性现实事物，即经验界的个别外在事物中净化出来，而且和这种现实事物明白地划分开来，这种情况就要到崇高里去找。崇高把绝对提升到一切直接存在的事物之上，因而带来精神的初步的抽象的解放，这种解放至少是精神性的东西的基础。因为这样崇高化的意义虽然还没有作为具体的精神性来理解，却已被看作独立自在的内在的东西，按其本性，就不能在有限现象中找到真正能表达它的形象。

康德曾经用一种很有趣的方式把崇高和美区别开来。他在《判断力批判》第一部分从第20节以下对这问题的讨论还有它的价值，尽管他的话很冗长，而且把一切定性都归原到主体方面，归原

到情感，想象力和理性之类心理功能，但就它的一般原则而论，他对这种归原的看法在这一点上应该被承认为正确的：那就是——用他自己的话来说——崇高并不在自然事物上面，而只在我们的心情里，因为我们意识到自己比内在自然和外在自然都较优越，〔才有崇高感〕。康德的下面的一段话就是这个意思："真正的崇高不能容纳在任何感性形式里，它所涉及的是无法找到恰合的形象来表现的那种理性观念；但是正由这种不恰合（这是感性对象所能表现出的），才把心里的崇高激发起来"①。崇高一般是一种表达无限的企图，而在现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象。无限，正因为它是从客观事物的复合整体中作为无形可见的意义而抽绎出来的，并且变成内在的，按照它的无限性，就是不可表达的，超越出通过有限事物的表达形式的。

意义在崇高里所获得的新的内容就是它和现象界整体相对立，成为本身具有实体性的太一，这个太一本身就是纯思想，也就只为纯思想而存在②。因此，这个实体已不再能在一种外在事物上找到它的表现，在这个意义上，真正的象征的性质就消失了。但是如果要把这本身整一的东西变成可观照的，那只有一个办法，那就是把它既作为实体又作为创造一切事物的力量来理解，藉这些事物它才可以得到显现，因而也就和这些事物有一种肯定的（积极的）关系。但是它的定性却是这样：虽然表达出来了，这实体却仍超越出个别现象乃至个别现象的总和之上，因此可能的结果就只

① 康德：《判断力批判》第23节。

② 太一即绝对，绝对是纯思想的对象，所以只有纯思想才能认识绝对，感官就不能从感性事物上认识到绝对，这也就是说，绝对不能用感性事物来表现。

是把原来肯定的关系又转化为否定的(消极的)关系,这就是说,把实体从一切不适合于表现它而在它里面要消失的个别特殊现象中净化出来。

因此,用来表现的形象就被所表现的内容消灭掉了,内容的表现同时也就是对表现的否定,这就是崇高的特征。所以我们不赞同康德把崇高看作来源于情感和理性观念之类主观因素,而是认为它来源于它所要表现的内容即绝对实体。[1]

根据上述实体与现象世界之间的两重关系,可以把崇高艺术划分为两方面。

肯定的和否定的这两重关系的共同点在于实体尽管一般要联系到现象界事物才可以表达,它却超越于用来表达自己的个别现象之上,因为作为实体和本质,它本身是无形的,不是具体观照(或感性认识)所能掌握的。

我们可以把泛神主义的艺术看作对崇高的第一种肯定的掌握方式。这种艺术首先出现在印度,随后出现在波斯伊斯兰教诗人们的自由神秘的作品里,最后又出现在基督教的西方,思想和情感就比前二者较深刻了。

---

(1) 崇高(Erhabenheit,即 Sublime)是从公元三世纪左右希腊修词学家朗吉努斯的《论崇高》一书来的。此书淹没很久,到了十八世纪才为浪漫主义初期文艺理论家和美学家所推崇。康德就把美和崇高对立起来,认为美在对象的形式,崇高在对象的无形式;美感始终是一种快感,崇高感则开始是一种畏惧或消极的痛感,接着就转化为一种积极的快感或精神的提高或振奋,所以崇高的来源不在客观对象而在主体的道德情操和理性观念。黑格尔赞同康德的崇高感有消极的和积极的两对立因素这一看法,但批判了康德的崇高与客观事物的内容意义无关这一看法。他认为崇高的来源在于要表现的内容就是绝对实体,而用来表现的有限事物的形象对这种内容极不适合。"内容的表现同时也就是对表现的一种否定,这就是崇高的特征"。康德和黑格尔在崇高问题上的分歧是主观唯心主义与客观唯心主义的分歧,亦即主观思想情感与绝对理念的分歧。

就一般定性来说，实体在泛神主义阶段是被看作内在于它所创造的一切偶然事物之中的，所以偶然事物还没有降低到只是颂扬绝对的一种装饰品的隶属地位，而是凭它们所固有的实体来保持自肯定的地位，尽管每一特殊事物的唯一使命只是表现和颂扬它所自出的神和太一。因此，诗人在一切事物里只观照和惊赞这个太一，把自己和一切事物都沉没在这种观照里。但是毕竟还能和实体保持肯定的关系，因为把一切都联系到实体上。

我们在希伯来诗里所遇见的对唯一尊神的第二种否定的歌颂才是真正的崇高。它否定了绝对内在于被创造的现象界事物这种肯定的关系，把唯一实体看作造物主，和全体被创造物相对立，全体被创造物比起造物主来，是本身无力的终归消逝的东西。如果要用自然事物和人类生命的有限性来表现唯一尊神的威力和智慧，就不能用印度把事物歪曲成为没有准则的奇形怪状的办法，而是要使一切世间事物，不管多么强大光荣，都显得只是些隶属的偶然事物，比起神的本质和坚定性来，只是一种消逝中的幻相，这样才能把神的崇高表现为较可观照的。

## A. 艺术中的泛神主义[1]

泛神主义这个词在今天不免引起很大误解，因为从一方面看来，“全体”（一切）[2]这个词按照我们近代的意义，指一切事物和每

[1] 泛神主义（Pantheismus），神无处不在，每一事物中都有神，与基督教创造和主宰世界而又超越独立于世界之外的神相对立。

[2] “全体”（alles）指“泛神主义”（Pantheismus）一词的词冠 Pan，相当于汉语的“泛”。太一，大全，绝对，实体，神，理念这些不同的名词所指的其实是同一件东西。

个事物，就它们的完全经验性的个别性相来看，例如这个盒子，连同它的一切属性如颜色、体积，形状，重量之类来看，或是那座房屋，那本书，那只动物，那张桌子，那张椅子，那个炉子，那一片云等等。现代有许多神学家们指责哲学说，哲学把一切事物都变成神，这里所说的“一切”就是用上文所说的意义，这里所强加于哲学的事实以及根据这事实所提出的罪状都是荒谬绝伦的。对于泛神主义的这样一种看法只能存在于疯人的头脑里，从来没有出现在任何宗教里，就连易洛魁部落和爱斯基摩部落的人也没有这种看法，更不消说在哲学里。所以“泛神主义”一词中的“全体”（一切，“泛”）并不是指这个或那个个别事物，而是指“大全”，即唯一实体，这实体固然内在于个别事物，却不是从个别事物和它们的经验性的实在中提炼出来的抽象品，所以着重指出的不是单纯的个别事物，而是也在这些个别事物中存在的普遍灵魂，或则用流行的话来说，真实与优美的东西。

这才是泛神主义的真正意义，我们在这里提到泛神主义时，所用的就是这个意义。这个概念首先起于东方，它掌握了神性的绝对统一以及一切事物都包含在这种统一里的思想。作为统一和大全，神性只有通过表现它存在的那些个别事物的消失，才能呈现于意识。所以从一方面看，神性在这里是看作各种不同的事物所固有的，更确切地说，是其中最杰出的代表所固有的。但是从另一方面看，太一既是这个，又是那个，又是其他一切个别事物，无处不在，它如果要显现，就须把个别特殊事物看作已被否定和消除了的，因为并不是每种特殊事物都是太一，全体特殊事物才是太一，而对于观照来说，这全体特殊事物已消融在全体里。举例来说，太

一既是生命，又是死亡，因而就不只是生命。所以生命，或太阳，或海洋本身并不能就形成太一。但是同时在泛神主义艺术这里，也还不象在真正的崇高里那样，已把偶然事物（即特殊事物）明确地摆在否定和隶属的地位，而是使实体**本身**变成特殊的和偶然的，因为实体在一切特殊事物中都是这个太一。至于这种个别特殊事物既然变化无常，而想象又不使实体局限于某一定性（即只想实体的无数定性中某一种）而是想到这种定性就转到另一种定性，展转前进，想到这种就丢掉其余，结果，这种个别特殊事物也变成一种偶然事物，接合到实体，就受到崇高化了。

所以这种观照方式只能通过诗而不能通过造形艺术才能得到艺术的表现。因为造形艺术把具体的特殊个别事物只作为固定持久的对象提供观照，而这种事物由于和内在于它的实体相对立，也终于要消失掉的。在纯粹的泛神主义统治的地方，就没有用造形艺术作为它的表现方式的①。

## 1．印度诗

我们可以再举印度诗作为这种泛神主义诗的最早的例子，印度诗除掉它的幻想方式之外，在这方面也有过辉煌的成就。

我们已见过，印度人把最抽象的普遍性和太一奉为最高的神，由这最高的神又派生出一些各有定性的神，如三神一体和因陀罗之类。但是他们并没有把神的定性看成固定不变的，又让低级的神

① 绝对太一因凭依个别特殊事物而变化多方，所以宜于用诗而不宜于用造形艺术，因为语言可叙述流动变化的对象，而造形艺术却要抓住固定持久的对象。

回原到高级的神，高级的神回原到梵。从此可见，这个普遍的神形成了一切事物的不变的基础。如果印度人在他们的诗里确实显出两重倾向，一种是夸大个别存在，使它们在感性方面显得符合普遍意义，另一种是使一切定性①在和抽象太一对立之中只起否定的作用。另一方面，在印度人中间却也出现了上述泛神主义的较纯粹的表现方式，把神内在于看来是飘忽来去的个别事物里这一思想表现得特别突出。人们也许认为这种见解颇类似上文所提过的波斯人所理解的纯思想（精神）与感性事物的直接的统一，不过波斯人把太一和至善本身看成就是一种自然事物，它就是光，而印度人却把梵看成一种无形体的太一，只有把这无形体的太一转化为无穷尽的多种多样的世界现象，才产生泛神主义的表现方式。例如克利什那②就这样说（《薄伽梵歌》第七章）：

“地，水，风，气，火，精神，理智，我性，这是我的生命力量的八个因素，但是你还应在我身上见出另一件东西，一种更高的东西，它灌注生气于世间一切众生，撑持这个世界；它是一切众生的本原；你须知道，我是全世界的本原，也是全世界的毁灭；我之外没有东西比我更高，这一切都联结到我身上，就象一串珍珠都串在一根绳子上那样，我是一切流液中的美味，我在日光里也在月光里，我是圣经中的奥义字，人的人性，土地的纯香，火焰中的闪光，一切众生的本质，忏悔者的默想，一切众生的生命力，智者的智慧，光中之光；诸凡对自然是真实的、明

① “定性”即有定性的个别事物。

② 克利什那（Krischna），印度毗湿奴神的第八化身。《薄伽梵歌》是史诗《摩诃婆罗多》中最精彩的一部分。

显的和幽暗的，都从我这里出来；不是我在它们里面，而是它们在我里面。众生迷于三性的幻觉，都认不清我，我是不可变的；但是神性的幻觉，摩耶（Māya，梵文"幻"）也就是我的幻觉，这是难克服的；凡是追随我的人都要越过这种幻觉。"

这段话里把实体太一说得最清楚了，既说明了神内在于一切事物，也说明了神超越于个别事物。

以同样的口吻，克利什那说明他自己在一切不同的事物中是最完美的（第十章21节）：

"在星宿之中我是光辉灿烂的太阳，在十二宫里我是月亮，在圣经里我是颂歌，在感官里我是内在感官，在山峰里我是须弥山，在兽中我是狮子，在字母中我是A，在四季中我是春天。"

这种最完美事物的罗列以及表示同一内容的不同形象的反复替换，尽管显出想象的丰富，却由于内容的不变，显得单调，而在整体上显出空洞。

## 2. 伊斯兰教诗

其次，东方式的泛神主义在伊斯兰教里特别由波斯人用一种较高的，而且从主体方面看，较自由的方式表现出来了。这里主要的是在诗人主体方面出现了一种特殊的情况。

a）由于诗人要在一切事物中见出神性，而且也确实见到了，他也忘去了他的自我，同时也体会到神性内在于他自己的被解放和扩张的内心世界，这就在他心里产生了东方人所特有的那种心情开朗，那种自由幸福，那种游魂大悦；他从自己的特殊存在中解

放出来，把自己沉没到永恒绝对里，在一切事物中认识到而且感觉到神的存在和神的形象。这种渗透神性于自我以及在神里陶醉的幸福生活已经带有神秘色彩。最著名的例子是德薛拉列·丁·鲁米[1]。吕柯特用他的惊人的表现才能，在对选词押韵上运用自如地而且巧妙地把这位诗人的一些最美的作品翻译过来了，译文的风格完全象出自诗人自己的文章。对神的爱——通过绝对忘我，人和神契合成为一体，在全宇宙中到处都看到神这个太一，把一切事物都归原到神——在这些诗里形成了中心，向四面八方扩散光辉。

b）在真正的崇高里，我们不久就会看见，最好的事物和最庄严的形象只是用作神的装饰，为宣扬太一的伟大和光荣而服务，因为把它们摆在我们眼前，只是为着向他这位万物主宰庆祝，——在泛神主义里却不然，神内在于万物这个信仰就把尘世的自然和人类存在本身提高到本身独立的伟大庄严的地位。自然现象和人类关系中的精神本身的生活灌注生气和精神于这些现象和关系，而且在诗人主体方面的情感和灵魂与他所歌颂的事物之间造成一种特殊关系。既然充满了这种被灌注生气的伟大庄严，心情就泰然自得，自由自在，宽弘开朗，在这种自己与自己的肯定的统一中[2]，它就凭想象使自己进到事物灵魂里，去分享其中同样的平静统一的生活，和自然事物及其庄严景象，和所爱的美人，和捧杯献酒的侍女，总之，和一切值得赞赏和喜爱的对象，一齐享受最幸福，最欢乐

① 德薛拉列·丁·鲁米（Dschelaled Din Rumi），十三世纪波斯伊斯兰教诗人，他的诗曾由十九世纪德国诗人吕柯特（F. Rückert）译成德文。

② 自己与自己的统一，即内心平静，无忧无虑。

的徜徉自得的内心生活。西方浪漫主义的情调固然也显出类似的徜徉自得，不过在大体上，特别是在北欧，却较为郁郁不乐的，不自由的，怅惘眷恋的，或至少是较为主观，自禁于自我的小天地里，因而是自我中心的，多愁善感的。特别是在蛮族的民歌里这种忧伤抑郁的内心生活表现得最清楚。但是东方人，特别是信伊斯兰教的波斯人，却显出他们所特有的自由欢乐的内心生活，他们尽情地向神，向一切值得赞赏的对象，抛舍自己，但是在这种自我抛舍中却仍保持住自己的自由实体性，去对付周围的世界。所以我们看到他们在火热的情感生活中的狂欢极乐迸发为无穷无尽的丰富华严的灿烂形象，和欢乐、美丽、幸福的音调。一个东方人如果遭受到苦难，他只把它看成命运的不可改变的决定，仍泰然自若，不感到什么悲伤抑郁或是愤懑不平。在哈菲斯[1]的诗歌里我们固然时常听到他对情妇和侍酒女郎之类人物所发的哀怨声，但是无论是哀是乐，他总是那样自由自在，例如在这样的诗句里：

感谢吧，你现在沉浸
在友谊的光辉里，
蜡烛燃烧着，纵然象流泪，
且尽情欢乐吧。

蜡烛会笑，也会哭；它凭火焰笑出灿烂的光辉，同时溶解成为热泪；在它的燃烧之中，它广布着灿烂的光辉。这也就是全诗的一般性格。

举一些个别的形象来说，波斯人所常歌咏的是花卉和宝石，尤其是玫瑰和夜莺。最常见的是把夜莺描绘为玫瑰的新娘。这种把

[1] 哈菲斯（Hafis），十四世纪波斯的最大的抒情诗人，以《胡床集》著名。

玫瑰表现为具有灵魂，把夜莺表现为能发生爱情的例子在哈菲斯的诗里就很多，例如他说，“感谢你，玫瑰啊！你是美人中的皇后，但愿你不要那样高傲，瞧不起夜莺的爱啊！”诗人在这里所说的是他自己心情中的夜莺。我们西方人如果在诗里说到玫瑰、夜莺和醇酒，就不免象散文一样枯燥。玫瑰对于我们只是装饰品，例如“戴着玫瑰冠”之类词藻；我们听到夜莺，心里就产生类似夜莺歌声的情调；我们喝酒，就说酒是忘忧解愁的东西。但是对于波斯人来说，玫瑰并不只是一种形象，单纯的装饰品或是象征，而是它本身就是有灵魂的，就是多情的新娘，波斯诗人把自己的心灵沉浸在玫瑰的灵魂里。

最近的波斯诗也还显出这样光彩夺目的泛神主义的性格。封·哈卯先生曾经描述过一首波斯诗，这首诗是波斯国王在一八一九年送给奥皇佛朗茨的礼品之一，它用三万三千联句叙述了波斯国王的功绩，这位国王曾把自己的名字赠给了作这篇诗的宫廷诗人。

c）歌德晚年也走到和他早年的情绪抑郁的感伤诗相反的风格，感染到这种无忧无虑、自由自在的爽朗精神，虽是白发老人，还渗透了这种东方气息，在热情的诗篇里流露出无限幸福，显出这种心情的自由，就连在辩论的诗篇里也没有丧失掉最美的无拘无碍的精神。他的《西东胡床集》里的诗歌并不只是一些戏弄风骚的玩艺，而是从这种自由自在、抛舍自我的心情迸发出来的。他自己在《给苏莱卡》一首歌里就这样描绘过这些诗歌：

这些诗艺的珍珠，

由你那热情的狂澜

抛掷到我的生涯中，

这寂寞荒凉的海滩。

请你用纤纤玉指，

仔细将它们拾起，

把它们穿成一串，

饰以金丝和翡翠。

他于是向他所钟情的女郎呼吁：

请把它挂在你的颈项

垂到你的胸脯；

海蚌孕育这些明珠

曾费几番辛苦。

要作出这样的诗，就要有开阔的胸襟，在大风大浪中临危不惧的镇定和深沉，还要有一颗赤子之心，以及

一个生命沸腾的世界，

在它的真力弥满之中

已预感到布尔布尔[1]的爱，

荡气回肠的歌声。

## 3．基督教的神秘主义

如果侧重泛神主义的统一对主体的关系，如果主体感到自己与神统一，感到神在主体意识中的存在，就会产生神秘主义，象在基督教里得到发展的。我姑举西勒苏斯·安杰路斯[2]一人为例，

[1] 布尔布尔（Bulbul）阿拉伯人名，指所爱的对象。

[2] 安杰路斯（Angelus Silesius，1624—1677）德国宗教哲学诗人。

他以最大胆和最深刻的思想情感和惊人的神秘的表现力，把神内在于万物，自我与神以及神与人的主体性的统一都表现得很好。真正的东方的泛神主义却不如此。它更强调的是在一切现象里观照太一实体和抛舍主体自我。主体通过抛舍自我，意识就伸展得最广阔，通过摆脱尘世有限事物，就获得完全的自由，结果就达到自己消融在一切高尚优美事物中的福慧境界。

## B. 崇高的艺术

但是只有当作全体宇宙的真正意义来理解的唯一实体才是真理，只有它已摆脱在幻变的现象世界中的实际存在，作为纯然内在的实体性力量而返回到精神本身，因此摆脱有限世界而获得独立，它才能被看作真正的实体。只有在认识到神在本质上纯粹是精神性的，无形的和自然界对立的情况下，精神才能完全从感性事物和自然状态中解脱出来，也就是从有限存在中解脱出来。但是另一方面，这种绝对实体对现象世界仍然保持一种关系：它从现象世界看到它自己的反映。这种关系涉及上文所说过的否定方面，这就是说，整个现象世界不管多么丰富，多么雄伟庄严，就它对实体的关系来说，毕竟是明确地摆在否定方面的，由神创造，隶属于神和为神服务的。所以世界被看作神的一种显现，神本身就是慈善，神的慈善才使本来无权存在的被创造的事物获得存在和维持存在。不过有限事物的存在是无实体的；在神的面前，被创造的事物是被看作飘忽来去的，无能力的，所以在神的慈善中同时也显出神的正直，是神的正直才通过本身消极（否定）的东西既显示出这否定面

的无能，又显示出只有实体才是有能力的。正是〔造物主与被创造的事物之间的〕这种关系被艺术用作内容和形式的基础，才使艺术类型具有真正的崇高性格。理想的美和崇高当然是应该区分开来的。在理想[1]里内在因素渗透到外在现实里，成为这外在现实的内在生命，使内外两方面显得互相适合，因而也互相渗透。在崇高里却不然，用来使实体呈现于观照的外在事物被贬低到隶属于实体的地位，这种贬低和隶属地位就形成唯一的条件，使本无形体的而且按其本质也不能用尘世有限事物来表现的浑然太一的神通过艺术能获得一种表现，成为可观照的对象。崇高须假定意义处在独立状态，而和意义对立的外在事物则显得只是隶属的或次要的，因为内在意义并不能在外在事物里显现出来，而是要溢出外在事物之外，所以达到表现的只不过是这种溢出或超越。

在象征里主要的因素是形象。这形象要有一个意义，但还不能把它完满地表达出来。和这种象征及其不明确的内容相反，在崇高里意义就它本身来看是明确的，而且对于知解力也是明确的；而艺术作品则变成使一切事物具有意义的那种纯粹本质的表现，原来象征所固有的那种形象与内容的不适合，在崇高里则使神既内在于尘世事物而又超越一切尘世事物的意义晶明透澈地显现出来。艺术作品表现出这种自在自为（绝对）的意义，于是上述矛盾所产生的不适合就变成崇高。如果象征的艺术由于用神性的东西作为作品的内容就已可称为神圣艺术，那么，崇高的艺术既然只赞颂神，就应看作唯一真正的神圣艺术了。

崇高领域的内容，按照它的基本意义来说，一般要比在真正象

[1] "理想"即上文"理想的美"。

征的艺术里较窄狭，因为象征只停留在对精神事物的追求上，在精神和自然的交互关系上有较广阔的伸展余地，能由精神转化为自然形象或由自然转化为与精神相协调。

这种崇高，按照它最早的原始的定性，特别见于希伯来人的世界观和宗教诗。在不可能找到足以充分表现神的形象的地方，造形艺术就不能出现，出现的只有用语言来表达的诗。

对这个阶段作进一步的研究，我们提出以下的一些一般观点。

## 1. 神作为创世主和世界主宰

希伯来诗的最普遍的内容是神。神作为服务于他的世界的主宰，不能体现于外在事物，而是从客观世界里退回到他的孤寂的统一[1]里。所以原来在真正的象征艺术里还是结合为一体的东西现在已分裂成两橛，一是神的抽象的自为存在，一是世界的具体存在。

a）作为太一实体的这种纯粹的自为存在，神本身是无形象的，不能以这种抽象概念的身分呈现于感性观照。所以想象在这阶段所能掌握的不是就其纯粹本质来看的神性的内容，因为这是不可能由艺术用适当的形象来表现的。因此，剩下来的唯一内容就是神对他所创造的世界的关系。

b）神是宇宙的创造者。这就是崇高本身的最纯粹的表现。生产以及万物都以自然生育方式从神脱胎出来的这种想法在崇高里

[1] 即绝对太一，实体，或涵盖一切的整体；"退回"指离开外在世界而退回到精神世界。

第一次消失掉，让位给神凭精神的力量和活动来**创造**的想法了。“上帝说要有光，于是就有了光”，朗吉努斯早已举这句话作为崇高的最突出的例子。世界主宰这个太一实体当然也要达到外现，但是这种外现是最纯粹的，无形体的，精神性的：它就是文词[①]，即作为精神力量的思想的外现，凭这文词叫它存在的命令，要获得存在的事物就立即默然听命了。

c）但是神并不把这被创造的世界作为他的现实存在而进入到它里面，而是仍然退回到他本身，但不因此就和他的对立面构成二元。因为被创造的事物就是他的作品，离开他就没有独立性，它之所以存在，只是为着显示神的**智慧**、慈善和正直。太一是一切的主宰，自然事物并不是他的现实存在而是他的无能力的偶然附属品，只能使他的本质现出外表而不能真正得到表现[②]。这就形成涉及到神方面的崇高。

## 2. 抽去神的有限世界

从一方面看，太一神既然按上述方式和具体的世界现象分裂开来，而本身被独立地固定下来，而从另一方面看，客观外在世界又被规定成为有限世界，摆在次要地位，所以无论是自然的存在还是人的存在现在都获得了一种新的地位，只有通过显出它们自己的有限性才能成为神性的一种表现。

---

① “文词”（Wort）在《圣经》里指上帝启示道理的语言。

② “现出外表”原文是scheinen（主动词），“得到表现”是erscheinen（被动词）。法译这句作“只能给出本质的外表而不是它的真正的显现”，英译作“固然能使他的本质的外貌现出，而不能使本质的实况成为可以眼见的”。

a）所以自然和人的形象现在都第一次成为被抽去了神[1]的东西摆在我们面前，因而也就成为散文性（枯燥）的东西。希腊人说过一个故事，当阿高斯远征队的英雄们航行穿过赫勒斯彭海峡[2]时，原来象两股剪刀忽开忽闭的两岸岩石忽然停住不动，象树根扎在土里一样固定下来了。崇高宗教诗的情况与此颇类似，有限世界在它的凭知解力的定性里固定化，和无限的本质相对立了，而在象征的观照里一切都不守住正当的地位，有限事物随时可以转化为神性的东西，而神性的东西也随时可以转化为有限存在。例如我们如果从古印度诗转到《旧约》，就会发见自己仿佛转到一个完全不同的境界，其中情境、事迹、动作和人物性格尽管和我们这里的不同，对我们是很陌生的，我们却仍然觉得它们很家常亲切。从一种令人昏眩的颠倒错乱的世界，我们转到《旧约》的情况里，看到一些人物形象都显得是非常自然的，他们的坚定的宗法性格在其定性和真相上也是完全可以理解的。

b）上述观照方式使事物的自然过程成为可理解的，使自然规律得到承认。在这种观照方式里**惊奇**才第一次获得了它的地位。在印度的观照方式里，一切都是惊奇的对象，因而不再有什么是值得惊奇的。在可理解的联系经常遭到破坏，一切事物都弄得颠倒错乱的地方，就不可能出现惊奇。可惊奇的事物须以事物转变有可理解的线索以及人有日常的清醒意识为前提，因为只有在这些惯常的联系遭到较高威力破坏时，才有所谓惊奇。这种惊奇却不是崇高的一种真正的恰当的表现，因为自然现象的惯常过程，正和

[1] 原文是 entgöttert。

[2] 即地中海与黑海之间的达达尼尔海峡。

这种过程由于神意和自然的屈服而遭到的破坏一样，都被显示出来了。

c）所以如果要有真正的崇高，就必须把全体被创造的世界看作有限的，受局限的，不是独立自足的，因而只是为显示神的光荣而存在的。

## 3. 人的个体

在崇高这个阶段里，人的个体正是从这种对万物虚无的承认以及对神的崇敬和赞扬里，去寻求他自己的光荣、安慰和满足。

a）就这方面看，«旧约»中的«诗篇»替真正的崇高提供了经典性的例子，它对一切时代都是一个典范，显示出人在对神的宗教观念中所见到的东西怎样被表达出来，闪耀着灵魂的最强烈的崇高的光辉。世间没有任何东西有权要求独立，因为一切事物之所以存在，都是凭借神的威力，都是为着颂扬这种威力，同时也为着承认它自己的无实体性和空虚。所以如果我们前此在关于实体的幻想及其泛神主义观点里看到无限伸展的可能[1]，在这阶段我们应惊赞的却是心情崇高的力量，它让一切都消逝掉，以便显示出神的唯一的威力。«诗篇»中第一百零四篇是一个特别生动的例子："你披着光就象披着一件衣裳，你把天空展开，象一幅帷幕……"[2]。在这篇诗里，光、天空、云、风的翅膀都不是本身自有意义的东西，而是为神服务的外衣、车辆或信使。接着就歌颂到神凭智慧安

① 指上文说过的精神和自然可以随时互相转化。

② 以下略述全诗的内容，全文见«旧约新约全书»的官话和合译本，698—699页。

排了一切事物：从地下流出的泉水，流灌山峰之间的河流，山峰上在树枝间栖息和歌唱的空中飞鸟，使人心欢乐的酒和神自己栽种的黎巴嫩的香柏，大海和在其中游息的无数生物以及巨鲸——这一切都是神所创造的。凡是由神创造的也由神维持其存在。"你藏起你的面孔，它们就恐惧；你收回它们的气，它们就消逝了，又变成尘土"。人的空虚也由神的仆人摩西在第九十篇里所作的祷告中明确地说出，例如说，"你把他们冲掉，就象一次洪水，他们就象一场梦，也就象草，早上长得很茂盛，晚上就被砍掉，干枯了。你一怒，我们就要毁灭；你一发雷霆，我们就要死亡"①。

b）所以涉及人方面的崇高是和人自身有限以及神高不可攀的感觉联系在一起的。

b1）不朽的观念不是从崇高这一领域起源的，因为不朽的观念须根据一个前提：即个别的自我，灵魂，人的精神须是一种自在自为的东西。在崇高里只有太一才被看作不可毁灭的；在它面前，一切其它事物都被看作既可生又可死的，所以本身不是自由和无限的。

b2）因此，人就觉得在神面前，自己毫无价值，他只有在对神的恐惧以及在神的忿怒之下的颤抖中才得到提高。我们看到这种人生空虚的苦痛在一些哀歌怨词里，在一些发泄深心苦楚的向神呼吁的祷祝里，都描绘得淋漓尽致，非常动人。

b3）反之，如果个人对着神坚持自己的有限性，这种心甘情愿的有限性就成为恶，恶作为祸害和罪孽只属于自然和人方面，在本

① 全诗见《旧约新约全书》的官话和合译本，692页。两篇引文均未用原译，因为原译语言很陈旧。

身无差别的太一实体里，却找不到任何地位，象苦痛和一般消极的东西一样。

c）第三，在这种空虚中人毕竟还获得了一种比较自由独立的地位。因为从一方面看，从神的平静而坚定的意志和命令中产生了为人类应用的法律，从另一方面看，人的提高就使他能见出人与神、有限与绝对之间的完全清楚的分别，因而主体就有能力去判别善恶，在二者之中作出决择。所以对绝对的关系以及人在这种关系上所显出的符合或不符合也有助于个人及其态度和行为。因此，在他的正当行为和对法律的遵守中就可以见出他和神有一种积极的关系，他就会认识到，他的生活中的积极的情况，例如幸福、欢乐和满足，都是遵守法律的结果，而消极的情况，例如苦痛，灾祸和压迫，都是违反法律的结果，前者是恩宠和报酬，而后者则是考验和惩罚。

# 第三章　比喻的艺术形式：自觉的象征表现

就崇高和真正的无意识的象征作用这二者的差别而言，崇高突出地显示出两点：一方面是意识到的意义与有别于意义的具体显现之间的**分裂**，另一方面是这二者之间的直接或间接显露出来的**互不适应**，因为普遍的意义溢出于个别特殊的现实事物。但是无论是在泛神主义的幻想里还是在崇高里，真正的内容，即一切事物的普遍的太一实体，如果不联系到具体存在的事物，就不可能呈现于感性观照，尽管这些事物并不能充分表达出它的本质。不过这种联系是由实体本身决定的，实体在自己的偶然附属品[1]的消极性之中就显示出自己的智慧、慈善、威力和正直。所以就连在崇高里，意义和形象的联系至少在大体上也还是**本质的**和**必然的**，被结合的双方也还不真正是互相外在的。外在因素在不自觉的象征方式里本来是以**自在**（不是由人意识到的）方式而出现的，在现阶段却须是着意安排的。在论象征型艺术的这最后一章里，我们要讨论这种外在因素以什么形式出现。我们可以把这种形式叫做**自觉的**象征表现，或是说得更确切一点，**比喻**的艺术形式。

所谓自觉的象征表现指的是：意义不只是就它本身而被意识

---

(1) 偶然附属品即有限事物，包括自然和人；有限事物在实体面前显得是消极的，在智慧慈善等方面都无法和实体（神）比拟。

到，而是明确地看作是要和用来表达它的那个外在形式区别开来的。这里表达出来的意义，象在崇高里一样，不是基本上就显现在用这个象征方式来产生的形象上。意义与形象之间的联系不再是一种由意义本身决定的联系，象在前一阶段（崇高）里那样，而是或多或少地偶然拼凑的一种结合，取决于诗人的主体性，取决于他的精神渗透到一种外在事物里的情况，以及他的聪明和创造才能，——凭这些因素，他时而从一种感性现象出发，然后替它想出一个和它有联系的精神方面的意义，时而也可以从实际的或相对内在的观念出发，把它加以形象化，或是把它联系到另一个具有类似性质的形象上去。

所以这种结合方式和素朴的不自觉的象征表现的区别在于主体（艺术家）对于他选作内容的那个意义的内在本质，以及他用来以比喻方式去表达这内容的那个外在显现形式的性质，都认识得很清楚，而且自觉地把所发见的二者之间的类似点摆在一起来比较。至于现阶段（自觉的象征表现）和崇高的区别则在于就一方面看，在艺术作品里意义和它的具体形象的划分和并列固然在不同程度上被明确地显示出来了，而就另一方面看，崇高中的那种意义与形象的关系却完全消失了。因为用作内容的不再是绝对本身，而是一种有定性有局限的意义，而且在意义和它的形象化之间所作的自觉的划分之中，形成了一种本来也是不自觉的象征表现所要达到的那种关系，不过现在是用一种自觉的比喻来形成的。

就内容来说，绝对或唯一主宰已不再能被理解为意义，因为具体存在和概念既分开，而又并列在一起（尽管是比拟地并列），对于艺术意识来说，它既然把这种形式看作最后的恰当形式，就已认定

有限作为内容了。在宗教诗里情况却不如此，神是一切事物中的唯一意义；在神面前，一切事物都显得是可消逝的，空虚的。但是如果意义可以从本身有局限的有限事物中找到它的类似形象或比喻，那么，意义本身就会更是有局限的，因为在我们所讨论的这个阶段里，外在于内容的单凭诗人任意选择的形象，由于和内容有某些类似点，就被认为是相对恰当的形象。所以比喻的艺术形式从崇高那里只保留下这一特点：每一个形象都不能充分地如实地把要旨和意义表现出来，它只是意义的一种图形和比喻。

因此，这种象征方式在整部艺术作品里成为基本类型时，只能算是一个次要的种类。因为它所用的形象只不过是一种直接感性存在或事件的描绘，是应和意义明确地区别开来的。但是如果艺术作品是只用一种题材来造成的而且在表现上形成一种不可分割的整体，这种比喻就只能作为附带的因素才有用，例如在古典型艺术和浪漫型艺术的作品里，它只用来作为一种雕饰或附属品。

所以我们如果把这整个阶段（自觉的象征）看作前两个阶段（崇高和真正的象征）的统一（因为它既有崇高所根据的那种意义与外在现实事物之间的分裂，又有在真正的象征里出现的那种用具体现象去暗示一种相关联的普遍意义的方式），这种统一也不能形成一种较高级的艺术形式，而只能形成一种虽清楚而却肤浅的构思方式，在内容上是窄狭的，在形式上多少是散文气的，既没有真正象征的那种秘奥的深度，又没有崇高的那种高度，而是从这两个阶段降低到平凡的意识。

如果要就这一领域进行较确切的分类，我们就会发见在各种比喻之中，意义本身总是前提，和它相对立的是一个与它有关联的

感性形象，一般总是意义放在首要地位，而形象则只是单纯的外衣和外在因素；不过另一方面也会发见这样一个差别：这两方面之中，有时是这一方面，有时是那一方面首先出现，作为出发点。这就是说，有时是形象作为一种独立的外在的直接的自然的事件或现象摆在那里，要从此见出一种普遍的意义，有时是意义先单独地出现，然后替它从外面挑选一个形象。

在这里我们可以分辨出两个主要类别。

a）在第一类里，具体现象（不管是从自然还是从人类事迹和行动中采取来的）一方面构成出发点，另一方面也构成表现的主要方面。这具体现象当然只是由于它所包含的和显示的一般意义，才被挑出来，它得到加工或发展，目的就在于运用相关联的个别情况或事件去表达出这个一般意义；但是这种普遍意义与个别事例之间的比喻还不是明确地作为主体的活动而表现出来，整个表现还不只是一种单纯的装饰品，去装饰一件本来无须装饰的独立自在的作品，而是着意要显得本身就是一个整体而出现的。属于这一类的有寓言、隐射语、宣教故事、格言和变形记。

b）在第二类里，意义是首先呈现于意识的，而意义的具体形象则只是次要的附带的东西，本身没有独立性，完全隶属于意义，所以选这个形象而不选那个形象来进行比喻，就取决于主体的任意性。这种表现方式在大多数情况下产生不出独立自在的艺术作品，所以只应用来参加到其它艺术形象里去作为附属的因素。属于这一类的有谜语、寓意的作品、隐喻、意象和显喻。

c）第三，我们还可以附带地提到教科诗和描写诗。在这两种诗创作方式里，前者只是把一般意识理解得很清楚的对象的一般

性质换个方式去显示出来，后者是把具体现象的描绘看作独立的，本身就有意义的，因而都是把只有在统一和互相渗透中才能产生真正艺术作品的内外两个因素完全割裂开来了。

艺术作品中的这两种因素的割裂就使得属于这一范畴的各种体裁几乎完全落在语言艺术（文学）范围里，只有诗才能表达出这种意义与形象的各自独立，而造形艺术的任务则在于用外在形象去显示出内在意义。

## A. 从外在事物出发的比喻

如果我们设法把比喻的艺术形式所应分成的一些不同的诗创作方式安排成为一些明确的主要种类，我们就会碰到困难，感到费力。它们都是一些处于附属地位的混种，简直见不出艺术的必要的因素。它们在美学里所处的地位一般就象某些动物变种或其它自然界偶然现象在自然科学里一样，困难都在于要经过划分而显出差异的正是自然和艺术这两个概念本身。作为同一概念下的差异，它们就应理解为真正符合概念的差异，而上述那些过渡性种类却不能纳入符合概念的差异里去，因为它们只是些还有缺陷的形式，刚离开发展的前一阶段而还不能达到下一阶段。这里过错并不在于概念。如果我们用作分类标准的不是事物概念的发展阶段，而是上述那些附属种类，本来不符合概念的发展方式就被看成是符合概念的了。正确的分类必须根据正确的概念，混种体裁只能看作正常的固定的种类在开始分化和过渡到新种的过程中所产生的变种。

上述那样变种属于象征型艺术的艺术前阶段，因为它们一般是不完全的，因而只是追求真正艺术的一种企图，尽管具有造成真正形象的因素，但是只就有限、分裂和单纯的联系方面去掌握这些形象，所以仍然处在附属的地位。所以我们在谈寓言、隐射语、宣教故事之类体裁时，并不是把它们看作真正属于既有别于造形艺术又有别于音乐艺术的诗这一门艺术，而是着眼到它们从某种观点看，毕竟和一般艺术形式有一种关系，也就是从这种关系，而不是从诗艺术的真正种类，即史诗、抒情诗和戏剧诗这些种类的概念，才能说明这些附属种类的特性。

我们把这些种类划分如下：先讨论寓言，接着顺序讨论隐射语，宣教故事和格言，最后讨论变形记。

## 1. 寓言

前此我们所已讨论的都只涉及一个明确的意义和它的形象之间关系的形式方面，现在我们所要讨论的却涉及适合于这种表现方式的内容。

拿崇高来比现在所讨论的这个阶段，我们已经看到现阶段的象征方式所要表现的并不是绝对太一通过有限事物的空虚和渺小而显示它的不可分割的威力，我们现在所处的是意识的有限阶段，因而也是内容的有限阶段。另一方面，如果拿真正的象征来比现阶段，我们发见真正的象征所采取的也是一种比喻的艺术形式，但是，前此与直接的自然形象相对立的（象在埃及的象征表现里所已见出的）那种内在因素已变成精神因素。不过那个自然因素既然被看

成和表现成为独立的，精神因素也就成为一种得到定性的有限的东西，亦即人和他的有限的目的；而自然因素则和人的这些目的发生一种关系（尽管还只是认识性的关系），或则说，成为暗示和揭露这些目的的一种工具，以便效用于人类，为人类造福。因此，自然界现象，例如暴风雨，鸟的飞翔，动物内脏情况之类，就取得一种和波斯人、印度人或埃及人所了解的完全不同的意义。对于这些民族来说，神与自然还是以这种方式统一起来的：那就是自然界的人是由一个许多神的世界围绕着的，他自己的所作所为就是要在行动中实现神与自然的统一；因此，这种作为，既然是符合神性的自然存在的，也就显得是神性在人身上的显现和实现。但是等到人返躬内省，隐约感到自己的自由时，他自己就凭自己的个性来决择自己的目的；他就按照自己的意志去行动和工作，他过着一种他自己所特有的自我中心的生活，感觉到他的目的的基本性质都取决于他自己，而自然事物对这些目的只有一种外在的关系。因此，自然在他四周就分裂成为个别孤立的事物来为他服务，使得他在涉及神性方面不能在自然中看到绝对，而只把自然看作神们的一种手段，用来使人认识到如何尽善尽美地达到他的目的；因为神们通过自然的媒介向人的心灵启示他们的意志，让人去解释这种意志。这里也假定了绝对与自然事物之间的一种统一，其中主要方面却是人的目的。不过这种象征方式还不属于艺术，它仍是宗教性的。预言家们就自然现象来解释意义，主要只是为实践的目的，或是有利于某一个人的某一计划，或是有利于全民族的共同行动。诗却不然，它须用一种比较普遍的认识性（感性观照）的形式去认识和表现纵使是实践性的情境和关系。

所以我们在这里（从外在事物出发的自觉的象征表现）所要讨论的是一种自然现象或事件，其中包含着一种特殊情况或过程，可以用作一种象征，去表现人类行动和希求的范围中的某一普遍意义，某一伦理的教训，或某一种为人处世的箴言：总之，这里所说的意义，就内容来说，是一种关于人的事情，即意志方面的事情，应如何处理的感想。这里所涉及的已不再是神的意志，通过自然事件和宗教的解释，按照其内在意义，来启示给人，而是一种极平常的自然事件的经过，从这中间可以个别地用易为人所理解地方式抽绎出一种道德格言、告诫、教训或箴规；因为其中含有这种感想的缘故，就把它表达出来，供感性观照。

这就是《伊索寓言》① 在这里可以占到的地位。

a）就它的原始形状来看，《伊索寓言》正是这种对一般自然界事物之间，特别是动物之间的一种自然的关系或事件的认识。这些动物的本能起于生活的需要，人类作为有生之物也受这些需要驱遣。所以这种关系和事件，按照它的一般定性来理解，是在人类生活范围里也会发生的。只是凭这种关联，它对人才有意义。

真正的"伊索寓言"正是符合这个界定，它描述自然界生物或无生物的某一种情况或是动物界的某一事件，这种情况或事件并不是凭空虚构的，而是凭忠实观察从实际情况中得来的，接着加以叙述，特别着眼到要使人可以从它对人类生活特别是实践生活的关联，也就是对行为方面的智慧与道德的关联中获得一种带有普

① 伊索（Aesop）是公元前六世纪的一个住在小亚细亚腓尼基的奴隶，他的寓言到公元后译成希腊文，其中参杂了一些旁人的作品，来源颇复杂，大半出自中东民间，不应记在欧洲文学史的账上，但在欧洲影响颇大，有许多摹仿者，例如法国的拉芳丹和德国的莱辛。

遍性的教训。所以第一个要求就是要提供所谓道德教训的具体事例不只是虚构的，特别不是违反这类现象在自然界实际状况而虚构的。其次，所用的事例不能就它的普遍性来叙述，而是要就它的具体个别情况，把它作为一件真事来叙述——外在现实界所发生的一切事件本来都是具体个别的。

第三，寓言的这种原始形式具有最高度的素朴性，因为从其中抽绎出教训的目的以及普遍适用的意义都是后来的事，并非从开始就存着这种意图的。所以伊索的许多寓言之中最有吸引力的是那些符合上述界定的，所叙述的行动（如果在这里可以用"行动"这个词）、关系和事件部分地根据动物的本能，部分地表现一种其它自然情况，部分地据常理，事出有因，不只是由随意设想而拼凑起来的。从此容易见出，在《伊索寓言》的现在的版型上所附载的铭语（fabula docet）不是把描述冲淡，就是往往产生"以拳击眼"（不相称）的效果，会使人从中看出相反的教训或是比原义较好的教训。

现在可以举一些实例来说明《伊索寓言》的这种特性。

橡树和芦苇同遭到狂风暴雨的袭击，脆弱的芦苇只被吹弯了，而坚强的橡树却被吹断了。这种事在狂风暴雨中是经常发生的；如果就它所含的道德教训来看，这就是一个身居高位不易屈挠的人由于顽强而遭到毁灭，而一个比较卑微的人却由于软滑而保全住他的卑微的地位。斐竺鲁斯[①]寓言里燕子的故事与此也颇类似。燕子们和一群旁类鸟鹊看到一个农民在播种麻籽，麻是准备用来织网捕鸟的。燕子们有远见，就从那地方飞走，其它鸟鹊却不相

① 斐竺鲁斯（Phaedrus），公元一世纪罗马寓言家，他的寓言中有很多是抄袭伊索的。

信，仍留在那里，后来就被捕了。这也是根据一种真实自然现象的。大家都知道，燕子到秋天就飞到南方去，所以到了捕鸟的季节就已离开了。蝙蝠的寓言也有类似情况，它既不属于白昼，又不属于黑夜，所以昼夜都遭到鄙视。——从这些散文气的现实事例中总可以看出一种涉及人事的普遍意义，就象现代有些虔信宗教的人遇到任何事物都会从中找到一种有益的教训一样。不过也并不是在一切场合里自然现象都必须是瞭如指掌。例如在狐狸和乌鸦的寓言里虽然也不是完全没有现实中的事实做基础，但是这种现实中的事实却不是一眼就可看出的。乌鸦及其它鸦类的特性是一见到走动的陌生的对象，人或是动物，就呱呱地叫起来。荆棘丛的寓言也是根据类似的自然情况，荆棘丛扯去过路动物的毛或是伤害暂来栖息的狐狸。此外还有乡下农民把一条蛇放在怀里让它取暖的寓言也是如此。其它寓言所写的事件也都是在动物界自然会发生的；例如《伊索寓言》中头一个说到老鹰把狐狸的幼仔吃掉之后，把一块带着炭火的祭供肉啣回，因而使自己的窝失火。最后，还有些寓言包含古代神话的片段，例如甲壳虫、鹰和天神朱匹特的寓言，其中自然情境（真假暂可不管）是鹰和甲壳虫的产卵期不同，但是同时也显然涉及甲壳虫在传说中的重要地位①，把它写得颇有喜剧性，后来在亚理斯托芬的作品里更是如此。② 究竟有多少寓言真正是伊索本人作的呢？这里只能说只有很少数，如刚才提到的甲壳虫和老鹰之类，才是公认为出于伊索手笔的，或则说它们够古

---

① 甲壳虫是古埃及人崇拜的对象，他们常把宝石刻成甲壳虫形，用作护身符。

② 亚理斯托芬在喜剧里可能吸取了《伊索寓言》中某些喜剧性因素，他讥诮苏格拉底，说他有一次仰头张口默想，甲壳虫下粪，刚好落到他口里。

老，可以认为是伊索作的。

关于伊索本人，据说他是一个畸形的驼背的奴隶，他的住处据说在佛里基亚，[①] 这可以说是这样一个国度：它标志着由直接的象征方式即约束在自然事物上面的象征方式[②] 过渡到另一国度，其中人开始认识精神和他自己。在这种情况下，伊索当然不象印度人和埃及人那样把动物界乃至一般自然界看作本身高尚的带有神性的东西，而是用散文气的眼光把它们看作具有某些情况，可以用来表达人类所为和所不为的事。他所想到的东西只显出一些聪明劲儿，说不上精神的力量、见识的深度以及对实体的观点，他没有诗也没有哲学。他的见解和教训很富于常识，很机警，但是终不免小题大做，没有凭自由的精神创造出自由的形象，而只是就既定的现成的材料，例如动物的某些本能和冲动以及微细的日常事件之类，见出某种可以引伸推广的意义，——因为他不能把他的教训明白说出，只能以谜语的方式把它隐蔽起来让人猜测，其实马上也就可以猜测出来的。散文起于奴隶，寓言这种散文体裁也是如此。

尽管如此，各民族各时代都用过寓言这个古老的创作方式。每个民族在文学领域里一般都有寓言，都以不只产生一个寓言家而自豪，不过他们的作品大半是原始寓言的翻版，每次翻版都设法投合当时的趣味。这些寓言诗人对这方面遗产的贡献都完全落后于他们的蓝本。

b）但是在伊索的寓言之中也有很大一部分在构思和表达的方式上都很枯燥，它们纯粹是为教训的目的而想出来的，以至兽和

① 佛里基亚，古代小亚细亚的一个城邦。

② 即印度和埃及直接用自然事物的象征方式。

神都变成一样打扮。不过它们还不象近代寓言那样歪曲动物本性，例如普夫费尔[1]的田鼠的寓言，其中一个田鼠积食防冬，另一个田鼠没有这种预见，就落到饥饿和行乞的境地；再如他的狐狸、猎犬和山猫的寓言叙述这三种动物各带自己的专长——狡猾、嗅觉锐敏和视觉锐敏——去见天神，央求他把这三种专长平均分配给它们，天神应允了，但是又下令叫"狐狸的头要打昏，猎犬不得再打猎，山猫的眼应起白障"，田鼠不得再积食，上述三种动物应平分专长，这些都完全违反它们的本性，所以这种寓言就枯燥无味。蚂蚁和蝉或是角美腿瘦的鹿的寓言就比这些较高明。

人们对这类寓言都习以为常地首先想到道德教训，所叙的事件本身只是一种外衣，只是为着阐明教训而完全虚构出来的。但是这种外衣，特别是在所述事件不符动物本性的时候，是最枯燥无味的毫无意义的作品。因为寓言的巧妙在于把寻常现成的东西表现得具有不能立即察觉的普遍意义。

此外，在假定了寓言的本质只在于让动物代替人来行动和说话这个前提之下，人们曾经提出这样的疑问：这种替换究竟有什么吸引力呢？这种把人打扮成为动物的把戏不可能有多大吸引力，如果在猴子和狗的喜剧之外还要求更多的或不同的东西，——其实在这种喜剧里唯一的兴趣，除掉打扮得巧妙之外，就在于动物的本性和外貌与人类行为之间的对比。布莱丁格[2]因此把惊奇看作寓言的真正的魔力。但是在原始的寓言里，出现能言的动物并不曾

① 普夫费尔（R. Pfeffel），十八世纪德国寓言诗人。

② 布莱丁格（Breitinger，1701—1767），瑞士屈黎西派文艺理论家，著有《批判的诗学》。

被人看作不寻常的可惊奇的事。因此莱辛就认为运用动物对于使叙述简洁易懂是一个很大的方便，因为动物的特性，例如狐狸的狡猾，狮子的宽宏大量和豺狼的残暴，都是人所熟知的，所以利用动物就可以避免狡猾、宽宏大量之类抽象概念，而代之以具体的形象。但是这种方便并不能根本改变单纯打扮的猥琐情况，而且拿动物来替换人在大体上也有不方便处，因为动物形象毕竟是一种假面具，谈到易懂，它对于意义能说明也能隐蔽。

属于这类的最杰出的寓言应当是列那狐①的古老故事，可惜它不是一篇真正的寓言。

c）作为第三阶段，我们可以举下面的一种处理寓言的方式来结束本节所说的话，不过这最后的一种已开始越出寓言的范围。寓言的巧妙一般在于从多种多样的自然现象之中，找出一些事例，可以用来证明关于人的行为仪表的带有普遍性的感想，同时却不至歪曲动物界和自然界的真实生活情况。至于把所谓道德教训和个别事件联系配搭起来，这却只出于作者的任意幻想和巧智，因而单就它本身看，只是一种戏谑。在这第三阶段所出现的寓言就属于这一种。寓言的体裁是用在戏谑方面的。歌德用这种体裁写过许多巧妙的饶有风趣的诗，下面的《吠犬》就是一个例子②：

骑马大街小巷，

我自作乐寻欢；

马后汪汪狂吠，

---

① “列那狐”是中世纪在法国和德国民间流行的关于禽兽（特别是狐狸）的一些讽刺性的小故事。

② 这诗意似是讥诮批评家们。

犬乎汝太颠狂！
守厩是汝本分，
为何马后追踪！
如此喋喋不休，
只为报我行程。

但是在这种寓言里，也象在《伊索寓言》里一样，所用的自然界形象须按照它们的真实性格而描绘出来，在它们的动作和希求之中须展示出和它们极相类似的人类的情况、情欲和性格特征。上文提到的列那狐就属于这一类，不过故事的成分较多，真正寓言的成分较少。其中内容反映出一个无秩序无法纪的时代，邪恶，软弱，卑鄙，残暴，鲁莽，不信宗教，宗教在尘世生活只维持一种表面的统治和法律，这些情况导致到处取得胜利的只是狡猾、奸诈和自私自利。这就是中世纪的情况，在德国特别猖獗。强大的封建公侯虽然在表面上对国王恭顺，实际上是为所欲为，抢劫，谋杀，压迫弱者，背叛君主，设法邀王后的恩宠，所以这些故事还可勉强维持住一个融贯的整体。这就是涉及人类的内容，但是它在列那狐的故事里却表现为情况和性格的整体而不是以抽象的语句表达出来的，由于这种内容的邪恶，它也就符合用来作为它的表现形式的那种动物本性。因此，把事变的经过完全放到动物界，也并不使人感到离奇，而这种打扮也不至显得只是一些凑在一起的个别事例，它的个别性被消除了，显现给我们看的是一定程度的普遍意义，使我们感觉到：世间事原来一般如此。滑稽的风趣就在于这种打扮本身，其中戏谑和玩笑是和主题的辛辣的严肃性结合在一起的；这种打扮把一般人性纳到动物界的框子里突出地表现出来，而对动物

界本身也描述出许多最有趣的特征和最能显出特徵的故事，所以尽管它尖酸，我们却觉得摆在面前不是一种邪恶的任意的东西，而是一种有真实意图的严肃的戏谑。

## 2．隐射语、格言和宣教故事

### a）隐射语[①]

隐射语和寓言有一个一般的类似点：它也采用日常生活范围中的事件，但是它赋与这种事件的目的以一种较高较普遍的意义，用意在使这种意义通过单就本身来看的日常事件成为可理解可观照的。

但是同时隐射语和寓言也有区别：它所用的日常事件不是取自自然界和动物界，而是取自人的行动和希求，这是每个人一眼看到就很熟悉的；它所选取的个别事例本身象是微不足道的，但是它这一个别事例暗示出一种较高的意义，因而使它具有较普遍的兴趣。

因此，就内容而言，意义在范围上扩大了，在含蓄丰富上加深了；就形式而言，有意识的比喻和对普遍教训的抽绎所显出的主体作用现在就更为突出了。

隐射语古时还是与一个完全实践性的目的结合在一起的，例如居鲁斯[②]用来煽动波斯人造反的那个隐射语（希罗多德的《历

① 隐射语（Die Parabel）实际上仍是一种寓言，在西方，文艺批评家把它另立一名目。下文宣教故事（Apologie）也是如此。

② 居鲁斯（Cyrus）号召波斯人民起义，反抗当时的暴君，做了波斯王，征服了亚洲西部许多国家。他生在公元前六世纪。

史》卷一，第126章），他写信给波斯人，叫他们携带镰刀到一个指定的地方去。到了那里，他命令他们把地里荆棘砍光，做了一天苦工，把那块地变成可耕种的地。第二天，他们休息过，洗了澡，他把他们带到一个草地上去，用丰盛的酒肉犒劳他们。欢宴之后，他问他们这两天之中哪一天使他们感到最快乐。他们都一致说是第二天，因为给他们带来的都是些好东西，而第一天却是辛苦劳累的一天。接着居鲁斯就大声喊道：如果你们跟我走，将来还会有许多象今天这样好的日子过；如果你们不跟我走，就会有数不尽的象昨天那样劳苦的工作等着你们。

我们在《新约》的几篇《福音》里所见到的隐射语和上引的例子颇类似，但是在意义上具有远较深刻的兴趣和远较广泛的普遍性。例如播种人的故事[1]本身是很平凡的，替天国的教义打比喻，才见出它的重要意义。这个隐射语的意义完全是宗教的教义，运用人事来加以形象化，它在教义和人事之间见出关系正如《伊索寓言》在人事与动物生活之间见出关系一样。

就内容涵义之广来看，薄迦丘的著名的故事和福音里的隐射语也颇类似，莱辛在《智者纳丹》里把它改成三个戒指的故事[2]。单就它本身来看，这个故事也是很平常的，用来暗示犹太教，伊斯兰教和基督教三种宗教的差别和合法性，内容就显得极其广泛了。如果从最近的运用这种体裁的作品中举例，我们可以举出歌德的一些隐射语，例如《猫肉饼》。在这篇故事里一位俏皮的厨师同时

---

[1] 播种人的故事见《新约》《路加福音》第八章，耶稣用种子所落到的土壤不同，结实不同，来比喻上帝的道理说给不同的人听，就会起不同的作用。

[2] 莱辛的《智者纳丹》采用薄迦丘的《十日谈》中"三戒指"的寓言，来代表犹太教、伊斯兰教和基督教，要旨在宣扬宗教方面的思想自由和容忍。

又要当猎人，但是打到的不是一只兔子而是一只猫，他拿出他的最好的手艺把猫烹调好，就款待了客人。这当然隐射牛顿，充兔肉饼的猫肉饼隐射数学家牛顿在物理学方面的不成功的试探。歌德的这类隐射语，象他的寓言一样，往往取戏谑的口吻，藉此排遣他在生活中所遭遇到的烦恼。

### b）格言

在这个从外在事物出发的比喻的领域里，格言处在中间地位。它有时可以转化为寓言，有时又可以转化为宣教故事。在大多数情况下，格言从人的日常生活中采取某一个别事例，但使它具有一种较普遍的意义。例如"一只手洗另一只手"，"各人自扫门前雪"，"替旁人掘墓的人自己要落到墓里"，"你给我解饥，我就给你解渴"，如此等等。隽语警句也属于这一种，在近代歌德也写得很多，非常美妙而深刻。

在这类比喻中普遍意义和具体表现都不是分裂开来、互相对立，而是形象恰好表达意义的。

### c）宣教故事

第三，宣教故事也可以看作一种隐射语，它不仅以比喻的方式运用个别事例去使一种普遍的意义呈现于感性观照，而且在这个个别事例的外衣本身上就带来并且表达出一种普遍的教训，——因为这个普遍的教训实际上就已包含在这个个别事例里，尽管这是只作为个别例证而叙述出来的。在这个意义之下，歌德的《上帝和印度舞女》就可以称为宣教故事。这是基督教中的忏悔的抹大

拉的马利亚的故事[1]采取了印度的打扮。印度舞女[2]显示出同样的卑屈，在爱和信仰上同样坚强，上帝考验了她，她经受住考验，因而得到了崇敬和赦宥。在宣教故事里，叙述的进行方式使得故事的结局无须经过比喻就可以见出教训本身，例如《掘宝者》：

日里工作，夜宴宾朋，

辛苦一周，欢宴称心，

这就是预示你的未来的谶语。

## 3．变形记[3]

我们须把它和寓言、隐射语、格言以及宣教故事分开来谈的是第三种体裁，即变形记。这类作品当然具有象徵的神话的性质，但是把精神界事物和自然界事物明确地对立起来，使一种现存的自然界事物，例如岩石、动物、花或泉水之类，具有一种特殊的意义，即精神界事物的堕落和所受的惩罚，例如斐罗米尔、庇耶里德九姊妹、纳什苏斯和阿越杜莎[4]之类都由于某一种错误、情欲或罪过，

[1] 抹大拉的女人（Magdalene）即《路加福音》第八章吻耶稣脚的那个妓女，因为她忏悔，耶稣免了她的罪。

[2] 歌德的"Bajadere"的主题是一个印度妓女因忏悔而得到赦宥。

[3] 变形记（Metamorphosis Verwandlungen），源出纪元前一世纪罗马诗人奥维德（Ovid）所著的《变形记》，专指神和人变成鸟兽木石之类。

[4] 斐罗米尔（Philomele）希腊传说中雅典国王的公主，被姐夫特鲁斯（Tereus）强奸，并割去舌头，以免泄露秘密，她把这件事绣在一幅帷幕上，让姐姐普洛克涅(Prokne)知道了，普洛克涅忿恨之下把儿子杀死作肴给丈夫吃，丈夫发见了，拔刀要杀这姐妹两人，正在这紧要关头，天神把姐夫变成一只戴胜鸟，姐姐变成一只燕子，而斐罗米尔则变成一只夜莺。庇耶里德九姊妹（Pieriden）和女诗神们比赛歌唱，比败了，都转化为啄木鸟。纳什苏斯（Narcissus）是一个美少年，但从来不感到爱情，命运神设法让他从泉水里看自己的影子，他一见就钟情，跳下去拥抱它，死后变为水仙花。水仙花在西文中所以就叫做纳什苏斯。阿越杜莎（Arethusa）是希腊神话中的女水神，男水神阿尔夫斯（Alpheus）爱上她，跟着她后面追赶，两神都变成地下泉，在海底下流了一段路，在西拉库斯岛附近汇合，于今那地方还有一条泉叫做阿越杜莎泉。

堕落到无穷的罪孽灾痛里，因而被剥夺去精神生活的自由，转变成为一种自然界事物。

所以从一方面看，自然界事物不只是看作一种外在的散文式的东西，例如山、泉、树木之类，而是另外还给它一种与出自精神的行动或事迹相联系的内容。岩石并不只是一块顽石，而是尼奥伯本人在为她的儿女哀泣①。从另一方面看，这里的人的行动代表着一种罪过，变形为一种自然现象则代表着精神界事物的堕落。

因此，我们须把人和神变形为自然界事物的情况和真正的不自觉的象征方式区别开来。在埃及，有时是用动物的秘奥的孤立的内在生活直接显示出神性的东西，有时用真正的象征，就是用一种自然形象，与一种较广泛的相关联的意义直接地结合成为一体，尽管这种自然形象还不能充分表达这意义的实际存在，因为不自觉的象征方式，无论在内容还是在形式方面，都还没有成为精神的自由观照的对象。变形记这种方式却不然，它在自然与精神之间见出本质的区别，所以在这方面形成由象征性的神话到真正的神话的过渡，——如果把真正的神话理解成这样：在它的具体神话里，它尽管是从太阳、海、河、树、大地之类具体的自然事物出发，却把其中纯然自然的方面划分开来，取出自然现象中的内在意义，把它作为一种由精神灌注的力量，用适合的艺术方式，把这力量个性化为内外两方面都具有人形的神。荷马和赫西俄德就是用这种方式去初次替希腊人创造出神话，不把神话当作只是显示神们的意义，

① 尼奥伯（Niobe）自夸儿女多，胜过阿波罗的母亲只生了阿波罗和他的妹子阿特米斯，这兄妹二神把她的十四个儿女全杀掉，只剩下一个，她自己被转化成为一块石头，雕刻中常刻画她的哭像。

或是阐述道德的、物理的、神学的或哲理的教义，而是把它当作单纯的神话，即用人体形状去体现精神性的宗教的开始。

在奥维德的《变形记》里，除掉完全近代的神话处理方式之外，还把在性质上最不同的东西拼凑在一起。其中有些变形一般只能看作神话表现方式的一种。除此之外，这种形式（体裁）的特殊性质在这些故事里显得特别突出，其中这种一般看作象征的乃至完全看作神话的形象表现象是转化为变形记，使本来意义与形象的统一变成对立，或是由其中一项转变到另一项（意义或形象）。例如佛里基亚或埃及的狼这个象征从它固有的意义割裂开来，变成不是太阳就是一个国王的前生，狼的生存就被看成人类生存的一种行动的后果①。再如在庇耶里德九姊妹所唱的歌里，埃及的羊神、猫神之类都是按动物形状描绘出来的，但是这些形状的背后都隐藏着希腊神话中的天神、女爱神等等，这些神好象由于恐惧才这样藏起来。庇耶里德九姊妹却由于敢和女诗神们比赛歌唱而受到变形为啄木鸟的惩罚。

从另一方面看，为着界定得比较精确，弄清形成意义的内容，还要把变形记和寓言区别开来。在寓言里，道德教训与自然界事情的结合是一种无害的②结合，其中自然还没有和精神区分开来，所以还只是作为一种自然的结合而出现，然后才配上意义；尽管《伊索寓言》里也有些个别的例子只须略加改动，就会变成变形记，例如第四十二篇蝙蝠、荆棘和潜水鸟的寓言③把这三种东西

① “人类生存”指“国王”的生存。他作了孽，才投胎为狼，这就是“行动的后果”。

② “无害的”即平板的，见不出矛盾冲突的，参看第一卷255页注①。

③ 蝙蝠、荆棘和潜水鸟结伙航海经商，遇风浪翻船，把所有的东西都丧失了。它们脱险上岸，潜水鸟便老呆在岸上等着它所丢掉的红铜翻上海面来，荆棘老是绊住行人的衣服，看那衣服是否是自己的，蝙蝠怕见债主，白天不敢出现。

的各自的本能解释为过去干的事情的结果。

以上所述，已把比喻的艺术形式第一类都讨论到了。这一类都是从现成的具体现象出发。现在我们可以进一步讨论比喻的艺术形式第二类，即从意义出发的一类。

## B. 在形象化中从意义出发的比喻

如果在意识中假定的前提是意义与形象的分裂，而在这种分裂之中又要意义与形象显出关系，在这种意义与形象各自独立的情况下，就可以而且就必须从其中一方面出发，从外界存在的事物出发，或是从内心中的一般观念、感想、情感和基本原则之类出发。因为这种内在的东西也和外在事物的形象一样，是一种在意识中存在着的东西，在它不依存于外在事物的情况之下，它是由它本身生发出来的。如果意义这样成了出发点，它的表现或现实存在就是从具体世界借来的一种手段，用来使抽象的内容意义成为可想象、可观照、可以从感性方面界定的对象。

意义与形象既然互相分裂，而同时又得假定二者之间有关系，这种关系，象上文已经说过的，就不是一种绝对必然的互相依存的关系，因此二者之间的关联就不是客观地存在于事物本身，而是一种由主体造作成的。这种主体性通过表现的方式不是要隐藏起来，而是要让人认识到的。绝对的形象[1]须有内容与形式的紧密联系，即灵魂与肉体的紧密联系，起具体的灌注生命的作用，形成既根据内容和灵魂，又根据形式与肉体的内外两个对立面的自

① 即理想的艺术形象。

在自为的统一体。在我们所谈的这种比喻里，这两对立面的互相外在却是假定的前提，因此，它们的结合纯粹是一种主体作用，使意义通过外在于它的形象而获得生命，同时也是凭主体作用去解释一种现实存在事物的意义，把这种事物联系到原来属于精神的观念、情感和思想上面去。因此，在这类比喻形式里显得突出的是诗人（作为创作家）的主体方面的艺术，而在完善的艺术作品里也是主要地要从这方面着眼，才能分辨出哪些因素属于事物和它们所必有的形象表现，哪些因素是诗人所附加上去的雕饰。正是这些不难认出的附加品（主要是意象、类比、寓意和隐喻）是诗人从大多数人获得声誉的东西，其中有一部分的赞赏要归功于诗人的聪明才智，以及他所特有的主体方面的创造力。不过在真正的艺术作品里，象上文已经说过的，这些附加品只能看作次要的因素，尽管过去的诗学著作往往把这些次要的因素和诗之所以为诗的主要因素相提并论。

但是要结合在一起的意义和形象两方面既然是本来互不相关的，为着使主体的联系和比拟有理由可辩护，所用的形象在内容上就应该包含有与意义确有某种关联的情况和特性。对这种类似点的掌握是使意义具体化时所必依据的唯一基础，通过它才能把某一意义结合到某一形象。

最后，既然不是从具体现象出发，去从其中抽绎出一种普遍意义，而是从这种普遍意义本身出发，去使它反映到一个形象上，意义实际上就显现为真正的目的，对形象就要起统治作用，因为形象只是意义的显现手段。

我们将依下列次第，来讨论属于这个范围的一些特殊体裁：

第一，我们先要谈谜语，它与前一阶段的那些体裁最相近；

其次谈寓意，其中突出的特征是抽象意义对外在形象的统治；

第三是真正的比喻：隐喻、意象比譬和显喻。

## 1．谜语

真正的象征本身就带有谜语的性质，因为要用来使一种普遍意义呈现于感性观照的那种外在事物还是和它所要表现的意义分别开来的，因而就使人怀疑那个形象究竟指什么意义。但是谜语却属于有意识的象征，它和真正的象征的区别在于制谜语的人完全清楚地意识到谜语的意义，因而着意选择出一个形象把这个意义隐藏起，去让人猜测。真正的象征始终都是一个未解决的课题，而谜语则是自在自为地解决了的。所以桑柯·潘莎[①]说得很对：他宁愿先听到谜底，然后才听到谜面。

a）所以头一点是在制造谜语时，出发点是意识到的意义。

b）然后第二步就是从原已熟悉的外在世界中挑选一些原来分散杂乱的个别特征和属性（这些在外在自然中一般是分散杂乱的），用不伦不类的因而显得奇特的方式，把它们结合在一起。因此，它们缺乏由主体起综合作用的统一，而它们的有意图的并列和结合也正因为是有意图的，本身没有内在的意义。但是从另一方面看，它们却也指出一种统一，联系到这种统一，它们这些显然最不伦不类的个别特征毕竟获得一种意义和解释。

① 桑柯·潘莎是塞万提斯的《堂·吉诃德》中的一个滑稽角色。

c）这种统一，作为杂乱宾词的主词，就是谜底所含的那个简单的观念，要从表面很错综复杂的外衣中去发见或猜出这谜底，这就是谜语的课题。就这一点来看，谜语是一种有意识的运用象征的戏谑，它考验人们的机巧和拼凑配合的本领，它的表现方式既然引人对谜语进行猜测，猜出了，它自己就消灭了。

所以谜语主要地属于语言的艺术，尽管它在造形艺术里，在建筑、园艺和绘画里也可以有地位。它的历史上的发祥地主要在东方，产生在由较幽暗的象征方式转到见出智慧与普遍性的较有意识的象征方式之间的过渡时期。过去常有整个民族和整个时代欣赏解谜语的玩艺。在中世纪，在阿拉伯人和斯干的那维亚人中间，以及在德国诗里（例如在瓦特堡的歌咏竞赛中）都起过很大的作用[1]。在近代，谜语降落到娱乐和社交游戏的地位。

此外还有奇思妙想的无限广阔的领域也可以附在谜语范围里，例如文字游戏（音义双关之类）以及就某一情况、事件或事物所作的隽语。这里一方面是一个无关紧要的对象，另一方面是一种主观的幻想，出乎意料地以卓越的敏感在这个对象中看到经常不被人看见的一个方面或一种关系，使它在一种新的角度之下现出一种新的意义。

## 2．寓意[2]

在从普遍意义出发的比喻这一类里，**寓意**是和谜语相对立的。

① 隐语在中国诗中的地位，可参看刘勰的《文心雕龙》里《谐隐》篇。

② 寓意（Die Allegorie）在汉语中也有译为"寓言"的，在西方，寓言（Fabel）专指以动植物影射人事，寓意则指抽象概念的人格化。新古典主义文艺喜用寓意，后来遭到启蒙运动和浪漫运动中多数批评家的反对，在当时寓意是经常辩论的题目之一。

寓意固然也设法通过感性具体对象的相关的特性，来使某一普遍观念的既定的特性较清楚地呈现于感性观照，但是不是为着隐藏一半，叫人猜谜，而是抱有明确的目的，要达到最完全的明晰，使所用的外在形象对于它所显现的意义必须是尽量通体透明的。

a）所以寓意的第一个任务就在于把人和自然界某些普遍的抽象的情况或性质，例如宗教、爱、正义、纷争、名誉、战争、和平、春、夏、秋、冬、死、谣言之类，加以人格化，因而把它作为一个主体来理解。这种主体性格无论从内容看还是从外在形象看，都不真正在本身上就是一个主体或个体，它还只是一个普遍观念的抽象品，只有一种主体性格的空洞形式，其实只是一种语法上的主词。一个寓意的东西尽管被披上人的形状，却没有一个希腊神、一个圣徒或是任何一个真正主体的具体个性：因为既要使主体性格符合寓意的抽象意义，就会使主体性格变成空洞的，使一切明确的个性都消失了。所以人们对寓意批评得很正确，说寓意是冷冰冰的东西，就连它的意义也不过是知解力的抽象品；从创造的角度来看，它只是知解力的运用而不是想象力的具体观照和深刻体会。象维吉尔之类诗人特别爱写寓意性的人物，因为他们不会写有个性的神，象荷马所写的那样。

b）其次，寓意的意义尽管是抽象的，毕竟还是明确限定的，所以是容易认识的。所限定的特殊性原来并不直接属于后来普泛地加以人格化的那个概念，就必然外在于主体，作为说明主体的属性（谓语）而出现。这种主体与属性的分裂，一般与特殊的分裂，就形成寓意体的枯燥性的第二个因素。表现受到限定的起标志作用的那些特殊性时所用的材料，是从意义如果体现于具体现实存在

时就会出现的那些外貌、活动和效果中取来的，或是从意义用来实现它自己的那些工具或手段中取来的。例如战争用武器、刀矛、枪炮、战鼓、战旗之类来表现，春夏秋冬用每个季节气候特别适宜于使其茂盛的那种花来表现。这类对象还可以只有象征的意义，例如法律用天秤和发巾来表现，死用计时的沙漏和镰刀来表现。但是寓意中起统治作用的是意义，而用来表现意义的材料只是以抽象的方式隶属于意义，感性表现象内容本身一样，也只是抽象的，所以形象在寓意里所显出的定性也只起一种外加属性（Attribut）的作用。

c）由此可见，从意义和表现两方面看，寓意都是枯燥的；它的普泛的人格化是空洞的，它的受到定性的外在形象也只是一种本身没有意义的符号；至于必须把许多属性结合在一起的那个中心点也没有主体的统一体所具有的力量（所谓主体的统一体就须凭它本身而获得在现实存在中的形象，而且只对它本身发生关系[1]），它只是一种抽象的形式，塞进这抽象形式中去的那些降低到谓语地位的特殊性也还只是外在于形式的。因此，寓意以及它就抽象意义和标志进行人格化所形成的那种独立自在性[2]是值不得严肃对待的，因为凡是绝对的独立自在的东西[3]都不能由寓意性的人物所能真正表现出来的。例如希腊神话中狄克[4]就不应看作是寓意的。它是普遍的必然性，永恒的正义，普遍的有威力的主体，自然和精神生活中各种关系的绝对的实体性，因而是绝对独立

① 即本身融贯一致，独立自在。

② 即主体或人格。

③ 理念或实体。

④ 狄克（Dikê），掌管时令、法律和正义的女神。

自在体本身，一切个体，无论是人还是神，都得服从她。上文已经提过，弗·许莱格尔先生固然说过：每一件艺术作品都必然是一种寓意，但是这句话只有在一个意义下才是正确的：即每一件艺术作品都必须包含一种普遍的理念和本身真实的意义。我们在这里所说的寓意却专指在内容和形式上都是处于从属地位的，不完全符合艺术概念的一种表现方式。每一件人类事件和纠纷、每一种关系等等都包含某一种普遍性，都可以从其中抽绎出一种普遍意义，但是这样的抽象品不通过寓意也可以在意识中找到。寓意所能给的只是散文气的普遍性和外在的标志，都和艺术不相干。

文克尔曼曾就寓意写过一部不成熟的著作，他在其中搜集了一大堆寓意体的作品，但是在绝大部分他把象征和寓意混为一谈。

在运用到寓意的表现方式的各部门艺术之中，诗最不宜于采用这种方式作为隐身之所，而雕刻却不能完全不用它，——特别是近代雕刻必须运用寓意，因为它下工夫最多的是塑像，须较精确地把所塑的个别人物的复杂关系刻划出来。例如在柏林这里建立的布柳肖[1]的纪念坊上，我们看到荣誉和胜利的护神，尽管在对解放战争的一般处理方面，正式寓意由一系列场面例如大军出发，进行，凯旋之类所代替了。一般说来，在雕像方面人们都喜欢在像座周围配上一些变化多方的寓意性的人物。古代人却不这么办，他们在石棺雕像上一般喜用睡神和死神之类较一般性的神话表现方式。

① 布柳肖（Blücher），普法战争中普鲁士的元帅，曾驱逐拿破仑的军队出境，并且反攻到巴黎。

寓意在古代用得较少，在中世纪浪漫型艺术里才用得较多，尽管寓意本身并没有什么浪漫因素在内。寓意的构思方式在中世纪之所以流行，是由于下列两方面的原因。一方面是中世纪用作内容的是一些特殊类型的人物个性和他们的一些主观目的，例如爱情和荣誉以及他们的信仰，浪游和冒险事迹。这许多个别人物和事迹的丰富多采使想象力有广阔的用武之地，去构造出一些偶然的任意的冲突和解决。另一方面，和这五光十色的尘世冒险事迹相对立的还有生活关系和情况的普遍性因素，这种普遍性因素不是象在古代艺术里那样个性化为一些独立自在的神，因而就很自然地以分化出来的普遍性因素出现在那些个别人物性格和他们的形象和事迹的旁边，和他们并列着。如果艺术家要表现他的观念中的这种普遍性因素不想让它披上偶然的描绘形式的外衣，只想把它仍作为普遍性因素表现出来，那么，除掉运用寓意的表现方式之外，他就没有其它办法。在宗教领域里，情况正是如此。圣母玛利、基督、使徒们的事迹和命运，圣徒们和他们的忏悔以及殉道者们固然还是些完全受到定性的个别人物；但是基督教同时也要显出一些普遍的精神性的本质的东西，而这些东西却不能体现在现实界有定性的活的人物身上，因为它们本来就应该作为*普遍的*关系而表现出来，例如爱情、信仰和希望之类。一般说来，基督教的真理和教义是被人从宗教的观点去认识的，如果此外还有诗的兴趣，那也主要在于这些教义是作为*普遍的*教义而出现的，其中真理是作为*普遍的*真理而被人意识到和信仰的。因此，对具体表现的兴趣只能居于次要地位，对内容本身仍是外在的，最容易而且也最适宜于满足这种要求的表现形式就是寓意。就这个意义来说，但

丁在《神曲》里就用了很多的寓意。例如神学和他所钟情的比阿屈理契的形象是融成一体的。这种人格化摇摆于真正的寓意和对幼时钟情对象的写照之间，而诗的美也就美在这里。但丁在九岁时初次见到比阿屈理契，在他看来，她不是凡人的女儿而是上帝的女儿。他的意大利人的热烈的性格使他一见钟情，一直到老不忘。她唤醒了他的诗的天才，由于她的早死，他失去了他的最亲爱的人，他就在他生平最大的杰作中，替他的对主体内心最亲切的宗教建立了那座神奇的纪念坊。

## 3．隐喻，意象比譬，显喻

谜语和寓意之后，第三类是一般的意象比譬[①]。谜语把意识到的意义隐藏起来，要点在于用有关联的但是不同质的隔得很远的性格特征来作为意义的侨装。寓意却把意义的明晰看作唯一的主导的目的，使人格化和它的属性降低到符号的地位。意象比譬则结合寓意的明晰和谜语的谐趣。它把在意识中显得很清楚的意义表现于一种相关的外在事物的形象，用不着让人猜测，只是通过譬喻，使所表现的意义更明晰，使人立即认识到它的真相。

### a）隐喻

涉及隐喻，第一点应注意的就是：单就它本身来看，隐喻其实

① 德文 Das Bildliche 原有意象和比譬二义，因译为“意象比譬”，作为其中一种的 Das Bild 也译为“意象比譬”，不同于一般所说的“形象”。

也就是一种显喻①，因为它把一个本身明晰的意义表现于一个和它相比拟的类似的具体现实现象。在纯粹的显喻里，真正的意义和意象是划分得明确的，而在隐喻里这种划分却只是隐含的而不是明白说出的。所以亚理士多德早就指出显喻和隐喻的区别在于显喻用“似”、“如”之类的词而隐喻不用。这就是说，隐喻的表达方式只提意象一个因素，但是所指的意义在用意象的那个整体关系里就已显得很清楚，仿佛不须与意象分清而直接就由意象显现出来。例如我们听到“这双腮上的春光”或是“泪海”时，我们就不得不把这些词看作一种运用意象的譬喻，而不按照字面来理解它们，它的意义从上下文的关联中就已表达出来了。在象征和寓意里，意义和外在形象的联系却不象在隐喻里那么直接和必然。例如只有内行和专门学者们才能从埃及建筑的九级阶梯以及无数类似情况中找出一种象征的意义，他们甚至在本来没有的地方也嗅出一些神秘的象征性的东西，——象我的好友克洛伊佐②也许就常犯这个毛病，新柏拉图主义者们和但丁的注释者们也是如此。

a）隐喻的范围和各种形式是无穷的，它的定性却是简单的。隐喻是一种完全缩写的显喻，它还没有使意象和意义互相对立起来，只托出意象，意象本身的意义却被钩消掉了，而实际所指的意义却通过意象所出现的上下文关联中使人直接明确地认识出，尽管它并没有明确地表达出来。

① 西方修词学家把明说出的比喻叫做显喻(Gleichnis, Simile)，例如“水似眼波横，山似眉峰聚”，“人比黄花瘦”，“似”字“比”字就点明这是譬喻，把没有明说出的比喻叫做隐喻(Metapher)，例如“红杏枝头春意闹”，“已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏”都是隐喻。

② 克洛伊佐，见本卷17页注。中国过去的《楚词》的注疏家对美人香草之类隐喻也有类似的穿凿附会。

但是这样用意象比譬的意义既然只能从上下文的关联中见出，隐喻所表达的意义就不能说有独立的艺术表现的价值，而只有次要的或附带的艺术表现的价值，所以隐喻更多地是作为一件本身独立的艺术作品的外在的雕饰而出现。

b）隐喻主要是用在语言的表达方式里，这可以从下列几方面来看。

b1）第一，每种语言本身就已包含无数的隐喻。它们的本义是涉及感性事物的，后来引伸到精神事物上去，“掌握”(Fassen)“捉摸”（Begreifen)① 以及许多类似的涉及知识的字按它们的本义都只有完全感性的内容，但是后来本义却不用了，变成具有精神意义的字；本义是感性的，引伸义是精神性的。

b2）但是这种字用久了，就逐渐失去它们的隐喻的性质，用成习惯，引伸义就变成了本义，意义与意象在娴熟运用之中就不再划分开来，意象就不再使人想起一个具体的感性观照对象，而直接想到它的抽象的意义。例如我们把“把握”(begreifen)按精神性的意义(理解)来了解时，就不再想到用手把握事物的那种感性事实了。就活的语言来说，确定实在的隐喻和由于惯用已降落到本义词的隐喻之间的区别是很容易的事，就死的语言来说，确定这种区别就比较难，单从字源学还不能得到最后的解决，因为要做的事不是发见一个字的最初起源和发展，而是主要地要断定看来完全象是一个描绘性的诉诸感性观照的字是否在语言发展过程中已失去了

① 这两词在德文中都有“掌握”和“理解”的意思。这种例子在中文中极多，例如“把握”原义是用手握住一件东西，引申义是对一件东西的理解或控制力，正和德文一样。

它的最初的感性的意义，不再能唤醒这种感性意义，而变成一个只用精神性意义的字。

b3）如果情况是这样，就有必要通过诗的想象去制造新的隐喻。这种创造的主要工作首先在于用可供感性观照的方式，把一个较高领域中的现象、活动和情况转移到较低领域的内容上去，用这较高领域中的形象和图景去把较低领域中的意义表达出来。例如有机界在价值上就比无机界高，把死的东西描绘为活的东西，就提高了表达方式。斐尔都什[①]就已写过："我的刀锋吞噬着狮子的脑髓，喝着勇汉们的血。"这种表达方式还可以更提高，如果自然的和感性的事物用精神现象的形式表达出来，因而高尚化了，例如我们经常说"微笑的草原"，"愤怒的波涛"之类，卡尔得隆[②]也说过，"波浪在船的重载之下呜咽"。本来属于人的东西在这里用来表现自然。罗马时代诗人们常运用这种隐喻，例如维吉尔的 Quum graviter tunsis gemit area frugibus（《农艺诗》，Ⅲ，第 132 行）（谷场在谷粒的重压下发出沉重的呻吟）。

其次，与上述方式正相反的是用自然界事物的形象来把精神界现象表达得更清楚。

不过这种形象化的方式很容易流于矫糅造作，过分雕凿乃至文字游戏，如果把绝对无生命的东西表现为人格化的东西，而且还郑重其事地使它发出精神活动。意大利人对这种玩艺特别爱好，连莎士比亚有时也不免利用它，例如在《理查二世》第四幕第二景里，国王临别时向王后说：

---

① 斐尔都什（Firdusi），公元十世纪波斯诗人。

② 卡尔得隆，见卷一 349 页注①。

无情的火焰也会对你同情，
你那转动的舌头在发出哀音，
由于怜悯，火焰要哭到把火灭熄，
它们纵使变成灰烬，变成黑炭，
也会为合法的国王被黜而哀吟。

c）最后，关于寓意的目的和旨趣，可以说，本义字是一种单就本身就可了解的词，而隐喻则不然，所以就发生这样的疑问：为什么要有这种双重意义的表现方式呢？换句话说，为什么要有用这种双重意义的隐喻呢？通常的回答是：隐喻是用来使诗的表现显得生动的，这种生动性特别受到赫涅[①]的赞扬。所谓生动性就是具有较明确的形象，便于感性观照，它把一般抽象的字的不明确性消除掉，通过意象比譬，使它化为感性的（具体的）。隐喻比起通常的本义词当然见出更大的生动性，但是真正的生命却不是在孤立的或复合的隐喻中所能找到的，隐喻的意象比譬固然往往包含一种关系，很巧妙地使表现较明确，但是如果对每个细节都这样加以形象化，作品整体就会变成尾大不掉，被个别部分的重量压得粉碎[②]。

我们在下文讨论显喻时还要详谈，隐喻词的意义和目的一般在于适应思想和情感的强烈力量和要求，这种思想和情感不满足于简单平凡和呆板乏味，而要跳越到另样事物，玩索差异，异中求同，化二为一。这种结合有几种理由：

c1）第一个理由是强化效果。高度激动的情绪要通过感性方

① 赫涅（Heyne, 1729—1812）德国希腊拉丁语言学者。
② 这种毛病在过去中国赋体和骈体作品里特别明显。

面的夸张去把它们的强烈力量呈现于观照，同时还要东奔西窜，奔向许多有关的类似现象，反复参较联系，从而找到适合于表现自己的意象比譬。在卡尔得隆的《向十字架祈祷》里，朱丽叶看到被杀害的兄弟的尸体，而凶手就是她所爱的男子幼西比俄，他也站在身旁，就说出下面一段话：

无辜的血在呼吁报仇，
我但愿闭起眼睛不瞅，
那血是一堆红石竹花，
从他身上迸出，到处奔流，
根据你淌的满眼泪珠
我宁愿相信你真无辜
伤和眼都张着大口，
这大口从来不出谎语。

幼西比俄还更激动地抽身后退，当朱丽叶最后要投到他怀中时，他喊道：

你那双眼睛射出了火焰，
你叹息的气也在燃烧，
每句话都是一座火山，
每茎头发都是电光闪耀，
每个字都是死亡，
而地狱就是你的拥抱。
看到你胸前的十字架，
我就吓得心惊胆跳。

心情的激荡使双方都用另一种意象代替面前直接看到的情

景。他们在不断地搜寻一个又一个新的表现方式。

c2）隐喻的第二个理由在精神处在内心激动时，深入观照当前有关事物，而同时又要求摆脱其中外在因素，要在这些外在事物中寻求自己，把它们转化为精神的。它把自己和自己的情绪转化为美的形象，从而显出自己对外在事物的优越。

c3）第三，隐喻的表达方式也可以起于想象力的恣肆奔放，不愿按惯常形状去描绘事物或不用形象而只简单地直陈意义，于是到处搜寻一种相关联的可供观照的具体形象。此外，隐喻也可以起于主体任意配搭的巧智，为着避免平凡，尽量在貌似不伦不类的事物之中找出相关联的特征，从而把相隔最远的东西出人意外地结合在一起。

应当注意：是本义词还是隐喻词占优势。这首先是古代风格和近代风格的分水岭，其次也是散文的风格和诗的风格的分水岭。不仅柏拉图和亚里士多德之类希腊哲学家，修昔底德和德谟斯特尼斯之类大历史家和大演说家，就连荷马和梭福克勒斯之类大诗人，尽管也偶用譬喻，作品全体却始终坚持用本义词。他们的造形艺术式的谨严不容许他们用易致混乱的隐喻，或离开简朴内容和完整形式而去搜寻华词丽藻。隐喻总不免是一种思路的间断和注意力的不断分散，因为它唤起与题旨和意义无直接关系的意象，勉强拼凑，从而跳开题旨和意义。古人在散文方面要求语言明白流畅，在诗方面要求静穆鲜明的艺术性，所以他们不肯把隐喻用得太过分。

最爱用非本义词，仿佛非如此不可的是东方人，尤其是晚期伊斯兰教诗。欧洲近代诗也有此病，例如莎士比亚的语言就很富于

隐喻。西班牙人也很爱用这种华丽词藻，却往往流于低级趣味的浮夸和堆砌。姜·保罗就有此病。歌德要求匀称、鲜明和生动，所以不大用隐喻。席勒在散文里也用上富丽的词藻和隐喻，因为他力求不用哲学语言而能把深奥道理说出来，使人易凭想象去掌握。他做到了用具体现实生活的语言来表达理性思辨。

### b）意象比譬

介乎隐喻与显喻之间的是意象比譬。它和隐喻极接近，其实就是一种尽量展开的隐喻。这就使它又很类似显喻。差别在于意象比譬中的意义不是单就它本身来看而与着意拿来和它打比譬的那个外在事物对立起来的。意象比譬特别出现在这种场合：把两种本身各自独立的现象或情况结合成为一体，其中第一个是意义而第二个则是使意义成为可感知的意象。所以第一个基本特征就是意义和意像所自来的两个领域各自独立存在而划分开来，二者的共同点、特点、情况等等不象在象征里那样含糊不明确的普遍性和实体性，而是双方各有明确具体的存在。

1）所以意象比譬可以用一系列的情况、活动、生产和生活情况之类作为意义，用另一个独立而却相关的领域中取来一系列类似现象来暗示这个意义。例如歌德的《穆罕默德之歌》就是如此。这首诗写的是从悬岩流出一道清泉，从岩顶流向深潭，和汇流的溪水一起冲向平原，沿途随时接纳其它河流，许多地方都从这些河流得名，许多城市都躺在它脚下，然后把这一切庄严景象，它的弟兄儿女们和许多珍宝都献给等着它们的造物主。只在诗题里才指出这大河的广阔的光辉形象所要表达的就是穆罕默德的降生，他的

教义迅速传播以及他要使一切民族接受唯一信仰的意图。歌德和席勒的许多讽刺体短诗(Xenien)与此也很类似,时而尖酸,时而饶有风趣,对象是听众或诗人们,例如

我们在沉默中捣碎硝、炭和硫磺,
钻通导管,但愿这烟火博得你们喜欢;
有些象火球飞腾,有些爆炸开花,
有些只是开玩笑地抛出的,聊供开颜。

许多这种短诗实际上是些火箭,并且打中人,使大部分听众很开心。他们高兴看到一些庸俗恶棍长期僭居高位,发号施令,现在居然挨了痛快的耳光,泼了一身冷水。

2)从以上例证可以看出意象比譬的第二方面:内容是一个制造事物和经历情境的行动主体,但在意象比譬里得到表现的并不是这主体本身,而只是他的行动、制造和遭遇。主体本身不用意象比譬介绍出来,只是他的行动和情况才获得非本义的(即比譬的)表现形式。象一般意象比譬,这里并不是全部意义都脱去化装,单独分开的只是主体,他的具体内容却披上比譬的形象,这就产生一种印象,仿佛比譬所涉及的那些事物和行动就出自他本人。隐喻形象于是都归到明确提名的主体了[1]。这种本义词与非本义词的混合常受到指责,但理由并不充分。

3)东方人在运用意象比譬方面特别大胆,他们常把彼此各自独立的事物结合成为错综复杂的意象。例如波斯诗人哈非斯的诗句:“世界的行程是一把血染的刀,滴下的每点血都是皇冠。”在另

① 这段话须结合上文歌德的《穆罕默德之歌》来看,主体穆罕默德只在诗题中点出,从悬岩流到平原汇合众流的大河就暗指这主体。

一首里他又说，“太阳的锋刃把深夜的血溅到晨曦的红光里，它战胜了夜”，再如“自从人们把语言新娘的头发卷得蓬松以来，只有我才扯开思想女神腮旁的障面纱”。意思大概就是思想就是语言的新娘（克洛普斯托克也曾称语言为思想的孪生弟兄），自从人们用歪曲的语言去装饰这位新娘以后，没有人能象哈菲斯那样把经过装饰的思想直率说出，显出它的不加掩饰的美。

### c）显喻

从这种意象比譬我们可以立即转到显喻，因为意象比譬里已开始会有显喻，它的主体的名称已明白提出了，这主体就是意义的不用意象的独立表现。这二者之间的区别在于在显喻里，原来意象比譬只用意象的形式来表现的东西，也可以凭它的抽象状态作为意义，摆在它的意象旁边去进行比较，而单独地获得一种独立的表现方式。隐喻和意象比譬表现意义，都不把意义明白说出，只有从它们的上下文关联中才可以看出它们所说的究竟是什么。在显喻里却不然，意象和意义——尽管时而是意象，时而是意义，或多或少地发挥得较详明——是完全划分开来的，每一方面都是独立地摆出来的，只有在这种分裂状态中才根据内容上的类似把双方联系在一起。

照这样看，显喻有一部分可以看作无用的重复，因为同一内容是用双重，三重乃至四重形式表现出来的；也有一部分可以看作往往是冗长的词溢于意，因为意义已明摆在那里，无须通过更多的形象就可以了解。所以显喻比起意象比譬和隐喻更要引起疑问：这种显喻，无论是单独地用还是成系列地用，究竟有什么重要的旨趣和

目的？人们通常用生动性和鲜明性来回答，都不能自圆其说。相反地许多显喻往往使一首诗枯燥臃肿，单用一个意象比譬或隐喻也就可以一样明晰，无须再把意义明说出来，画蛇添足。

所以我们必须把显喻的真正目的看成这样：诗人的主体的想象对所要表达的内容，尽管已就其抽象的普遍性而摄入意识，并且把它表达出来了，还是受一种冲动驱遣，要替这种内容找到一个具体的形象，使根据意义来理解的东西也可以从感性显现上认识清楚。从这方面看，显喻和意象比譬与隐喻一样，表现出想象力的大胆，想象力在碰见一种对象（一个感性事物，一个确定的情境或一个普遍意义）时，在就这种对象进行工作之中，显示出一种能力，能把外表上相隔很远的东西结合在一起，摄取最丰富多采的东西来为这独一的内容服务，并且通过心灵的工作，把一个五光十色的现象世界联系到既定的题材上去，这种塑造形象，通过巧妙的联系和配合把一些不伦不类的东西联结在一起的能力就是一般的想象力，它也就是显喻的根由。

1）第一，对显喻的兴趣可以单凭显喻本身而得到满足，不在这些富丽的意象中别有所求，只求显示出想象力本身的大胆。特别是东方人表现出这种想象力的尽情恣肆，他们在南方的平静懒散的生活中，尽情享受他们所创造的形象的富丽和光辉，把听众也引诱到陶醉于这种懒散生活，——但是东方诗人也往往使人惊赞他们的神奇的才力，他们听任最光怪陆离的观念的支配，在配合上所显出的与其说是单纯的巧智，无宁说是聪慧。卡尔德隆也用过许多这样的显喻，特别是在描绘庙会和节日盛装游行以及骏马和骑士的美方面，他还常把船叫做“无翼的鸟，无鳍的鱼”。

2）其次，显喻是在同一个对象上流连眷恋，从而使这一对象成为一系列其它隔得较远的观念的中心，通过对这些观念的阐明和描绘，就提高了对中心内容的兴趣。

这种流连眷恋有几种原由：

2a）第一个原由是心情沉浸于使它活跃并且和它紧密契合的那种内容里，使得它对这种内容所引起的经久情趣依依不舍。从这里我们也可以看出上文讨论泛神主义时已提到的东方诗和西方诗的一个基本区别。东方人在沉浸到一个对象里去时不那么关注自己，因而不感到憧憬和怅惘；他所要求的始终是他用来比譬的那些对象所产生的一种客观的喜悦，所以他们的兴趣比较是认识性的。他怀着自由自在的心情去环顾四周，要在他所认识和喜爱的事物中，去替占领他全副心神的那个对象找一个足以比譬的意象。这种想象既然解除了自我中心，消除了一切病态，也就满足于对象本身的起比譬作用的形象，特别是在这对象通过和最美丽最光辉的东西进行比拟就得到提高和光荣化①的时候。西方人却比较主观，在哀伤和苦痛中也更多地感到憧憬和怅惘。

所以这种流连眷恋主要是感情特别是爱情方面的兴趣，它对苦和乐的对象感到喜悦，由于内心里摆脱不掉这种感情，就不厌其烦地反复从新描绘它的对象。钟情的人们都特别富于欲望、希冀和变化无常的幻想。显喻也就应归到这些幻想之列。爱情和感情往往乞援于显喻，特别是当它们占领住整个灵魂，本身就单独可以引起比譬的时候。这种感情往往集中于一个个别的美的对象，例

① 光荣化（Verklären）在西方基督教术语里专指人变神像，头上现光圈，亦可译为神化。

如所爱者的口、眼睛和头发之类。这时人的心灵活跃起来，静不下来了，特别是欢乐和苦痛的情感静不下来，显得激动，忐忑不宁.这种情况就导致把一切其它方面的材料都联系到形成内心世界中心的那一种感情上去。显喻的根源就在这种感情本身，这种感情从经验上认识到自然界还有其它事物也一样美，也可以引起苦痛之类情感，因此它就把这全部对象纳到它自己的内容范围里进行比较，因此使这内容获得扩大和推广。

但是比喻的对象如果完全是孤立的和感性的，而且和同样的感性现象结合在一起，这样堆砌起来的显喻就还显出思想不大深刻，感情没有成熟，这种只就外在材料进行东拼西凑所产生的多样性就会令人感到枯燥无趣，因为其中没有任何精神方面的联系。例如《所罗门的歌》[1]第四章里有这样一段话："我心爱的人，你真美啊，你真美啊，你的眼就象鸽子眼，你的头发就象基列山上的羊群，你的牙齿就象毛剪得很齐整的母羊群，刚出浴，每只都生了双生子，没有哪一只不能生产，你的唇就象一条朱红线，你说出的话也是漂亮的，你的两颊在两鬓间就象红石榴，你的颈项就象大卫造来藏兵器的高楼，上面悬着一千个盾牌和勇士用的各种武器，你的两乳就象在百合花丛中喂养的一对小鹿。……"

这种朴素风格在以"奥森"命名的那些诗篇里也经常可以看到。例如"你象荒野里的雪，你的头发象克罗姆拉山上的雾，当它从崖石上卷舒上腾，在西方落霞中闪光；你的胳膊象雄武的芬格尔的厅堂里的两支箭"[2]。

---

① 即《旧约》中的《雅歌》，实际上是些情诗。

② 《奥森的诗》见卷一，325 页注，芬格尔是诗中一个主角，苏格兰的民族英雄。

奥维德让泡里菲姆[①]说的一段话也属于这一类，不过是完全追求词藻的："嘉拉提亚，你比雪白的草原上的白叶还更白，比花园还更花枝招展，比榆树还更苗条，比琉璃还更光亮，比温柔的小鹿还更顽皮，比经常被海水冲洗的贝壳还更光滑，比冬天的阳光和夏天的树阴还更可亲，比果树还更高洁，比高梧还更好看"……这样就写上十九行诗，词藻华丽，但是所描写的感情没有多大趣味，也就不能引人入胜。

在卡尔德隆的作品里也可以找出许多这种显喻的例子，不过这种流连眷恋较宜于抒情诗中的感情，对于戏剧情节发展来说，如果它不是由题材决定的，就会起延缓作用。例如唐·璜当剧情正在发展中详细描绘了他所跟踪一个戴面纱的女子的美，他的话之中有下面的一段：

不过有许多回，
通过那幅障面纱，
那个黝黑的框框儿，
突然露出一只顶光亮的手，
在百合和玫瑰之中，
这只手是王后，
雪光比起它也是肮脏的黑奴，
五体投地向它顶礼。

但是如果是一种深挚的激动的心情表达于意象和比喻，显示

① 泡里菲姆（Polyphemeus）希腊神话中的独眼巨人之一，所引一段见罗马诗人奥维德的《变形记》第13章，嘉拉提亚是一个女水仙，本来爱上阿什斯，泡里菲姆心怀妒忌，用石头把阿什斯压死，流出的血变成阿什斯河。

出情感中精神方面的内在联系，心情或是发见一个外在自然景象和自己很类似，或是使这种自然景象成为精神内容的反映，情况就不象上文所说的那样。在所谓《奥森的诗》里也可以找到许多这样的意象和比喻，尽管其中用作比喻的那些对象的范围是贫乏的，往往只限于云雾，暴风雨，树木，河流，泉水，荆棘，太阳，草之类事物。例如他说："芬格尔呀，现在你是快乐的，就象克罗姆拉山上的太阳，猎人一整年没有见到它了，在惋惜它的离别，现在它却从云端里迸射出来。"在另外一段里他说，"奥森刚才不曾听见一个声音么？那就是已往岁月的声音。往时的记忆往往象落日一样来到我的灵魂里。"奥森还叙述道，"库西宁说，歌词是美妙的，往时的故事对人心是亲爱的。它们就象鹿山上早晨的清露，当时太阳微弱的晨光正在山腰震颤，而山谷里一池蔚蓝的清水纹风不动地在躺着。"在这类故事里，对同样的感情和比譬的流连眷恋表达了老年人饱经忧患，心中有许多酸辛的记忆的心情。惆怅哀伤的情调特别容易产生比喻。这种情调的主人所想望怀念的都是辽远的过去东西，所以他一般不是提起勇气做人，而是要沉浸到外界事物里去忘去自己。奥森的许多显喻所以既符合他的这种主体的心情，也符合他的大部分是哀伤的观念以及他跳不出去的那种窄狭天地。

还有一种相反的情况，情欲尽管动荡不宁，因为集中到一个内容上，可以表达于许多意象和比喻，这些意象和比喻其实只是关于同一对象的幻想；这种情欲可以左右徘徊，在四周外在世界中替它的内在生活找出一种反映。例如朱丽叶在《罗密欧与朱丽叶》剧中向夜所说的一段独白：

来，夜啊，来，罗密欧，你这夜里的白昼；

你要是栖息在黑夜的翅膀上，
会比乌鸦背上的新雪还更洁白：
来，温柔的夜，来，黑眉额的多情的夜，
把我的罗密欧给我，假如他会死，
请把他砍成许多晶亮的小星星，
他就会使老天的面孔漂亮起来，
那么，全世界人都会钟情于夜，
不再去崇拜那俗艳的太阳。

2b）和这种起于感情沉浸到内容里去的纯然抒情诗的显喻相对立的是史诗的显喻，例如我们在荷马史诗中所常看到的。在史诗里，诗人在进行比譬时如果流连眷恋于某一种对象，不外有两种旨趣或目的。一方面他要把我们对于主角的某些个别的情境和动作的后果所抱的实践性的好奇心，期待希望和恐惧都转移掉，使我们不再追问原因、影响和结果的联系，而把注意力集中到他只为提供认识性的观照而塑造的那种造形艺术式的静穆形象。这种静穆，这种从纯然实践性的兴趣转移到对眼前形象的凝神观照，会发挥更大的效力，如果用来比拟对象的一切事物是从另一个领域里采取来的。另一方面，对显喻的流连眷恋还有一层意义，通过这种仿佛是双重的描绘，一个对象就显得更重要，更突出，不至被诗词和事变的急流匆促地卷去。例如荷马写阿喀琉斯急于要投入战斗时向伊尼阿斯进攻的情况（《伊利亚特》，卷二十，164—175行）如下："他冲上去，象一只吃人的雄狮将被人猎杀，一大群人都围上来了，他先带着藐视的神色，大踏步走上来，这时一位年青的斗士用矛来戳它，它就转过身来，张着大嘴，满口喷泡沫，心在胸膛里激烈

地跳动，用拳打着自己的腰和臀，要准备战斗。他眼睛里冒怒火，勇敢地前进，心里盘算着在这第一回合中是否能杀死一个人还是要被人杀死；就象这样，阿喀琉斯鼓起膂力和勇气，冲向勇敢的英雄伊尼阿斯。”荷马还以同样的方式叙述潘达罗斯正要射中麦涅劳斯时，巴拉斯女神把他的箭转偏方向的情况（《伊利亚特》，卷二十，第130—131行）：“她没有忘记他，替他挡去了箭，就象母亲从熟睡的婴儿面上赶走一只苍蝇一样。”但是那只箭终于使麦涅劳斯带了伤，荷马接着说（141—146行）：“就象麦阿尼或卡因的妇女用朱红去染象牙，做马蹄铁的装饰，她把它藏在闺房里，有多少骑士都想得到它，但是她把它留给国王去装饰他的马，使马和骑马的人都由于这些珍品而博得荣名；麦涅劳斯大腿上流的血也就象这样。”

3）在上述想象的奔放、沉浸于对象的感情以及突出某一重要对象之外，显喻的**第三个**根由主要地要在戏剧体诗里去找，戏剧的内容是斗争着的情欲、活动、情致、动作以及内心意志的实现；这些内容不是象在史诗里那样作为过去的事情而表现出来的，而是把剧中人物本身摆到眼前来，让他们自己直接流露感情和发出动作，诗人不作为一个中间人插足进来干预。从这一点来看，戏剧体诗显然要求感情表现很自然；哀伤、恐惧和欣喜的激烈表现以及所要求的自然都不容许运用比喻。如果让剧中人物在发出动作中，在激情的动荡中，在情节的发展中，用很多的隐喻、意象比譬和显喻来说话，照常理看，是极不自然的，所以应该看作有害的。因为这里用比喻，就会使我们抛开当前的情境以及其中发出动作和感受情感的人物，而把注意力转移到与这情境没有直接关系的外在的

不伦不类的东西上去，特别是使日常谈话的语调为起防害作用的累赘词句所打断。所以在德国也有一个时期热情的青年们要设法摆脱法国人爱好词藻的趣味的桎梏，把一些西班牙人、意大利人和法国人都看作单纯的诗匠，因为他们把自己的主观的幻想、巧智、循规蹈矩的礼节以及漂亮的词藻放进剧中人物口里，而其实就剧情来说，应该占统治地位的却只是情感的极端强烈和表现的自然。也就是从这个自然原则出发，在当时许多剧本里，情感的呼声、惊叹号和连接符号代替了一种高贵的、提高了的、充满意象和比喻的文词。就连英国批评家们也往往用这种态度指责莎士比亚把堆砌的驳杂的比喻分配给正经受极大痛苦的人物，而这种情感的激烈动荡决不容许人进行比喻所必需的那种冷静的思索。莎士比亚的意象和比喻诚然有时是累赘的、过分堆砌的；但是总的来说，比喻在戏剧体诗里毕竟也有一种重要的地位和作用。

当感情显得固执，沉浸到它的对象里而不能自拔的时候，比喻在实践范围里就有这样一个目的：就是显示出个别人物并不完全陷在他的情境、感情和情欲里，而是作为一个具有高尚品质的人，能超然于这些情境、感情和情欲之上，因而可以摆脱它们的束缚。情欲把心灵局限住，把它束缚在它自己上面，使它凝聚在一个狭隘的范围里，因而使它哑口无言，只发出一些单音字，否则就是激动得象发疯，语无伦次。但是心情的伟大和心智的坚强却能超越这种狭隘性，超然漂浮于使它动荡的激情之上，保持一种优美沉默的静穆。比喻首先要完全从形式上表达出的正是心灵的这种解放，因为只有镇静和坚强的人才能把他的痛苦和哀伤转化成对象，拿自己和其它事物进行比较，从而在异己的对象里观照自己，认识自

己；也才能对自己抱着最可怕的嘲讽态度，泰然自若地看待自己的毁灭，仿佛事不关己一样。在史诗里我们已经见过，是诗人自己通过流连眷恋的描绘性的比喻去使听众达到艺术所要求的宁静观照；而在戏剧体诗里，剧中人物本身就成了诗人和艺术家，他们把自己的内心生活转化为对象，还有足够的冷静态度去描绘它，表现它，从而使我们认识到他们的识见的高超和心情的坚强。因为这种沉浸到外在事物中的情况就是使内心从单纯的实践性的兴趣中获得解放，或是使直接感受的情感变成自由的认识性的形象[①]。因此，我们在上文第一阶段中所见到的那种单为比喻而进行的比喻，现在可以以较深化的方式再度出现了，因为它现在是用来克服困境和破除情欲束缚力的。

这种解放过程中可以分辨出下列要点，在这方面特别是莎士比亚提供了绝大部分的例证。

3a）如果我们看到的是一个人碰到足以使他神魂错乱的大灾大难时的心情，而这种不可避免的命运所应引起的苦痛又是实在感受到的，如果他当时立即用哀号来发泄他的恐怖、苦痛和绝望，使自己感到舒畅一点，那么，他就会是一个庸俗的人。一个坚强高尚的心灵却能压下哀怨，忍住苦痛，因而保持住自由，即使在深刻地意识到自己的苦难之中，也还能和在观念上隔得很远的东西上用心思，用这些隔远的东西来把自己的命运表现于意象。这种人就能超然站在自己的苦痛之上，不把整个自我和那苦痛同一起来，而是和它分别开来，因而还能流连眷恋那些和他的感情有关的其它事物。例如在莎士比亚的《亨利四世》里，诺坦伯兰老人向前来

① 形象引起情欲和行动，就是实践性的，只引起审美的观照，就是认识性的。

报波塞死讯的使者问他自己的儿子和兄弟的消息，使者默然不答，他在极端的痛苦之下，说道：

你在发抖，你那张灰白的面孔
比你的舌头还更能完成你的使命：
你就象在深夜里揭开帷幕
要见普里安的那个人一样憔悴，
一样哀容满面，有气无力，
要报告特洛伊已烧毁了一半，——
但是不等他开口，普里安就看到了火，——
你不说，我也就看到了我儿子的死。[1]

理查二世在追悔他在快乐的青年时期的轻浮放荡时，特别表现出这种心情，尽管陷在苦痛里他还保持镇定，有力量去用源源不绝的新的比喻去表现自己的心情。理查的哀伤中令人感动的孩子气正在于他能用突出的形象把他的哀伤客观地表达出来，而在这种表现的游戏中却能更深刻地感到自己的痛苦。例如亨利要求他让出王冠时，他回答说：

把王冠拿来，堂兄弟，把这王冠夺去吧；
这一边是我的手，那一边是你的手。
现在这顶金冠就象一口深井，
有两个桶都要汲水，水由这桶注到那桶，
空桶老是悬在空中旋舞，
另一个桶下了井，看不见，装满了水。

---

[1] 见《亨利四世》，第二部分，第一幕，第一景，普里安是特洛伊的老国王，他听使者报告特洛伊陷落的情形，见荷马史诗《伊利亚特》的收尾部分。

这个下了井装满眼泪的桶就是我，

我在饮哀伤，而你却在高升。[1]

3b）另一种是一个人物已经和自己的旨趣、痛苦和命运结成一体，却设法要使自己从这种直接的（紧密的）统一体中解放出来，他还能运用比喻，这就足以证明他已获得了解放。例如在《亨利八世》里卡特琳王后在被丈夫遗弃时，这样表达出她的极深的哀痛：

我是个最不幸的活着的女人！

哎，可怜的侍婢们，你们的荣华完了，

船沉在一个王国里，其中没有哀怜，

没有朋友，没有希望，没有亲人哭，

几乎不许我有坟墓：就象一朵白百合花，

一度开得茂盛，是园中的王后，

现在我却要垂下头来萎死。[2]

更为杰出的是布鲁塔斯在《凯撒大将》里在盛怒中向克西阿斯所说的一段话，他曾鼓励过克西阿斯要提起勇气，但是没有生效：

克西阿斯啊！你是和羊在一起驾轭，

胸中盛住怒，象燧石含着火一样，

敲了一下，就迸射出短暂的火星，

马上就冷却了。

布鲁塔斯处在当时的情境仍能找到比喻，这就足以证明他能压住怒火，开始摆脱了怒火的控制而获得自由。

莎士比亚特别擅长的是让犯罪的人物无论是在罪行中还是在

① 莎士比亚：《理查二世》，第四幕，第一景。

② 莎士比亚：《亨利八世》，第三幕，第一景。

灾祸中都显出一种精神的伟大，能超越他们的罪恶情欲，不让他们象法国人那样老是在抽象地预谈自己所要犯的罪，而是让他们具有想象力，能观照自己，仿佛就象观照旁人的形象一样。例如麦克伯临死前所说的那段有名的话：

熄灭吧，熄灭吧，短促的烛焰！
生命不过是个行走的影子，一个可怜的演员
在台上大摇大摆，大叫大嚷一阵，
等他的时辰过去了，就不再听见他的声音；
它是蠢人说的故事，尽是吵吵闹闹，
没有一点意义。①

在《亨利八世》里，伍尔塞大主教从他的高位垮下来了，在他的生命途程的终点所说的一番话也是如此：

告别了，向我的一切荣华告一次永别！
这就是人的命运：今天他发出了
希望的嫩芽；明天开了满树的花，
身上负荷着厚重的腓红的荣华；
第三天来了一次霜冻，致命的霜冻，
那位逍遥自在的人满怀信心在想
他的伟大要成熟了，他的根突然被咬断，
于是他就倒塌下来，就象我这样。②

3c）所以在这种客观化和比喻表达方式里可以见出人物性格的安详和镇定，他借此可以缓和自己崩溃的痛苦。克利奥帕屈娜在

① 《麦克伯》，第五幕，第五景。
② 《亨利八世》第三幕，第二景。

把一条毒蛇放到自己的胸膛上时向她的侍婢卡弥安说：

> 莫做声，莫做声！
>
> 你没有看到我的婴儿在我怀里
>
> 吃奶，吃到喂奶的人睡着了？
>
> 香甜象油膏，绵软象空气，这样地柔和。①

毒蛇咬了，四肢绵软起来，以致临死也自欺，把自己看成在睡，——这个意象可以用来说明这类比喻的缓和镇定的性质。

## C. 象征型艺术的消逝

我们把一般象征型艺术看作意义和表现形式还没有达到完全互相渗透互相契合的一种艺术形式。在不自觉的象征里，内容与形式之间不相适合性还是自在的；在崇高里，这种不相适合性却明显地现出来了，因为一方面是绝对意义或神，另一方面是它的外在现实或世界，这二者是着意要在这种消极关系②里表现出来的。但是另一方面，在所有这些形式里，象征的另一因素毕竟占主导的地位，这就是意义与表达意义的外在形象之间的关联；这种关联在原始象征里是独一无二的因素，其中意义还没有和它的具体存在互相对立起来；在崇高里，这种关联还是重要的关系，崇高为着只用不适合的方式去表现神，就需要借助于自然现象以及上帝的人民③的事迹和行动；在比喻的艺术形式里，这种关联就成了由主体

① 《安东尼和克利奥帕屈娜》第五幕第二景。

② 即不相适合性。

③ 指希伯来民族，一般称为“优选的民族”。

任意撮合成的 但是这种任意性尽管特别在隐喻、意象比譬和显喻里都是不折不扣地存在着，却仍然隐藏在意义和表达意义的意象之间的关联后面，因为它们之所以摆在一起来比喻，正根据它们之间的类似点，比喻的主要因素不是外在形式，而是通过主体的活动所造成的内在情感、认识和思想以及与它们相关联的那些形象之间的联系（或结合）。不过如果把内容和艺术形象结合在一起的不是主题本身的概念，而只是主体的任意性，这两方面的结合就是一种本来没有关联的拼凑，其中形象只是意义的外加的装饰。因此，我们在这里把一些附属的艺术形式作为附录来处理，这些艺术形式是真正艺术因素的完全衰颓的结果，而意义与形象之间的缺乏关联也正足以说明象征型艺术的自毁灭。

从一般观点来看现在这个阶段，就可以看出一方面是本身已经想好了的但还没有形象的意义，所以艺术形式对于这种意义只是一种纯然外在的任意加上去的装饰，另一方面是单纯的外在因素，它并没有和本质的内在的意义融合成为统一体，而是处在独立的地位，和这内在意义相对立，因此它只能当作纯然外在的现象来看待，来描述。这里就可以看出教科诗和描绘诗的抽象的区别所在，这个区别只有诗艺才能坚持，至少就教科诗的方式来说是如此，因为只有诗才能就意义的抽象的普遍性去表现意义[①]。

但是艺术的概念所要求的既然不是意义与形象的分离而是它们的同一，所以就连在现阶段里生效的也不只是上述两方面的分离，同时也是它们的联系。不过在既已超过了象征型阶段之后，这种联系也就不再是象征性的联系，因此就导致要消除（否定）象征

① 因为诗运用语言，而语言本身带有抽象的普遍意义。

型艺术特性的试探，这种特性就是内容与形式的不相适合和各自独立，这个毛病是前此提过的那些艺术形式都不能克服的。但是象征型艺术的假定前提既然是待统一的双方还是划分开来的，这种试探就仍然只是一种应该做的事，要确实做到，就有待于一种较完美的艺术形式，这就是古典型艺术。为着更好地过渡到古典型艺术，我们在这里简略地谈一下上述那些附属的形式。

## 1．教科诗[1]

如果一个意义尽管本身形成一个具体的融贯的整体，却还只是单作为意义来了解的，还没有用形象表现出来，而只是从外面附加上一种艺术的装饰，这就产生了教科诗。教科诗不能摆在真正的艺术形式之列。因为在教科诗里，一方面内容单就本身看是既已完全形成的意义，因此它的形式必然是散文的，另一方面艺术形式是完全从外面缝到意义上的，因为在未缝以前，意义已以散文的方式完全印到意识上去了，而这个散文的方面，也就是抽象的普遍意义，正是为着教学的目的而要表达出来，以便提供给理解和思考的。因此，在教科诗里，处在这种外在关系的艺术也只能涉及一些外在因素，例如韵律，提高了的语言，穿插的故事，意象，比喻，附加上去的感情吐露，较快或较慢的进展和转变之类，这些因素和内容并没有互相渗透，而只是一种附加品，用意在于借它们的相对的生动性来减轻教科书的严峻和枯燥，把生活弄得愉快一些。凡是按本质是散文性的东西都不应转化为诗，只能披上诗的外衣；例如

① 教科诗以韵文传授知识，如我国过去《三字经》、《千字文》、《历史韵言》之类。

园亭艺术大部分都只是安排自然界现成的但本身并不美的地方景色；再例如建筑艺术是用外在雕饰，去使以散文性用途为目的的场所显得较悦目一些。

例如希腊哲学在初期就是这样采取了教科诗的形式。连赫西俄德①也可以引为教科诗的例子，不过真正的散文式的构思只有在一个条件下才显得特别突出，那就是要由知解力用它的思索、因果关系和分类之类去掌握对象，而且从这个观点出发，用一种愉快的漂亮的方式去教人。卢克莱茨②在阐述伊壁鸠鲁派的自然哲学时以及维吉尔③在指示农艺技术时都替这种散文式的构思提供了例证；这种构思不管有多么熟练，是不能创造出真正自由的艺术形象的。在德国，教科诗现在已不很时髦了；在法国，德里尔④除了他的早期诗《花园，或美化山水风景的艺术》和《乡下人》之外，在本世纪还写出一部教科诗，陆续讨论了磁学和电学之类，仿佛是一部物理学全书。

## 2．描绘诗

属于这一类的第二种形式是和教科诗相对立的。它的出发点不是本身已在意识中完成的意义，而是单纯的外在事物，例如自然风景、建筑物、季节、时辰以及它们的外在形状等等。教科诗的内容在本质上还是无形象的普遍性，而描绘诗则相反，外在的材料独

① 这里指的是这位早期希腊诗人的《工作和月令》。
② 卢克莱茨是公元前一世纪罗马哲学家，曾用诗的形式写出《物性论》。
③ 罗马诗人维吉尔写过四卷《农艺诗》。
④ 德里尔是一个不重要的法国诗人，活到十九世纪初。

立地存在那里，现出没有由精神意义渗透的个别面貌和外在现象，这些材料就按照它们呈现于日常意识的样子被表现和描绘出来。这样一种感性内容只形成真正艺术的一个方面，即外在方面；它只有作为精神的现实，个性的现实，及其对周围世界所发生的动作和事件，而不是作为和精神割裂开来的独立的外在事物，才有资格在艺术里占地位。

## 3．古代的箴铭

根据上述理由，教科诗和描绘诗都不能固守各自的片面性，这种片面性会把艺术完全否定掉；我们看到的是外在现实须结合内在意义来理解，而抽象的普遍性也须重新联系到它的具体现象。

a）我们已经从这个观点讨论过教科诗，教科诗也很少有可能不用外在情况和个别现象的描绘以及神话性的和例证性的穿插叙述。但是精神的普遍的东西和外在的个别事物之间的这种平行，所达到的不是一种彻底的统一，而只是一种完全偶然的联系，而且这种联系还只涉及个别的因素和特点，而不涉及整个内容以及它的全部艺术形式。

b）这种偶然的联系在大部分描绘诗里显得更突出，因为描绘诗总是使所描绘的东西配合上时辰的交替，节季的区分，一座长着草木的山，一个湖或一道流声潺潺的泉水，一座教堂，一个布置得很怡人的村庄，一座清静舒适的茅屋之类景物所能引起的情绪。因此在描绘诗里也象在教科诗里一样，要用一些附带的穿插，特别是对于激动的情感、柔和的愁绪以至日常生活中琐事的描绘。但

是这里精神性的情感和外在自然现象的配合也还只能是外表的。因为自然界某一地点是原已独立存在的，人走到这里来，固然对这件或那件事物发生感情，但是外在形象如月色、森林、山谷之类景物和所引起的内在情感毕竟是互相外在的。我并不是大自然的解说者或授与生命者，我只是在这个场合感觉到我的某种内心感触和当前景物之间有一种依稀隐约的和谐。特别是我们德国人对此都最喜爱；我们都喜爱描绘自然的作品，以及自然风景所能引起的那种优美的情绪和愉快的满足感。这是一条大公路，每个人都可以在上面走。克洛普斯托克有许多赋体诗所弹的就是这个调子。

c）第三，如果我们要追问这两方面在原已假定的割裂之中是否还有一种较深刻的联系，我们就会在古代箴铭里找到这种联系。

c1）"箴铭"这个名词就已说明了它的原始本质：它是一种铭语。它当然也有两方面，一方面是一个对象，另一方面是关于这个对象所说的话，但是在最古的箴铭里（赫西俄德曾留下一些例子），我们所见到的并不是对一个事物的描绘再加上所伴随的情感，而是主题用双重形式的表达：先是外在的事物，然后是它的意义和说明，二者压缩在箴铭的形式里，显出最尖锐最突出的特征。不过箴铭的这种原始性格在晚期希腊箴铭里就已丧失掉了，它逐渐变成一种表达形式，就某些个别事件、艺术作品和人物之类提出一些巧妙的、俏皮的、使人喜悦或感动的幻想，其作用与其说在阐明对象本身，还不如说在显示出这对象所引起的主体的感情态度。

c2）对象本身在这种表达方式里愈不大突出，这种表达方式也就愈不完美。在这方面也可以趁便约略提一下一些近代艺术作

品。例如梯克[①]在他的小说里描述到某些个别的艺术作品或艺术家，乃至某一画廊的陈列品或音乐，往往加上一些小故事。但是这些画是读者不曾见过的，这些乐调是读者不曾听过的，诗人就无法使他们看见听见。如果处理的是这类题材，这整个形式在这一点上就仍然有缺陷。还有人在篇幅较长的小说里用整部门艺术以及其完美的作品作为特定的题材，例如汉因斯在他的《贺亨塔尔的希尔德加德》里就专谈音乐[②]，情况也是如此。如果整部艺术作品不能把它的主题妥贴地表达出来，那么，按照它的基本性质来看，它所用的形式就是不恰当的。

c3）从上述那些缺点所产生的要求是很简单的，那就是外在显现和它的意义，事物和它的精神方面的阐明，既不能如在上述事例中那样处于彻底地互相分裂，也不能由一种象征、崇高或比喻的结合而达到所需要的统一。所以正确的表现方式只有在一个情况下才可以找到：那就是事物通过它的外在显现而且就在这外在显现之中提供它的精神内容的阐明，其中精神性的东西在它的现实存在中完全展示出来，而外在躯体也只是内在精神的一种恰当的阐明。

为着讨论这个任务的完全实现，我们就得向象征型艺术形式告别，因为象征型艺术的特性正在于意义的灵魂和它的躯体形象还只达到一种不完全的统一。

---

① 梯克（Tieck，1773—1853），德国浪漫派小说家，他的描述艺术的代表作是《佛朗茨·斯探巴尔德》（Franz Sternbald）。

② 汉因斯（Heinse，1746—1803），德国狂飚突进时代的小说家。

# 第 二 部 分

# 古典型艺术



# 序论 总论古典型艺术

内容和完全适合内容的形式达到独立完整的统一，因而形成一种自由的整体，这就是艺术的中心。这种符合美的概念的实际存在是象征型艺术所努力争取而未能达到的，只有在古典型艺术里才出现。我们前此讨论美和美的理念时，已确定了古典型艺术的一般性质；向古典型艺术提供内容和形式的是理想[①]，古典型艺术用恰当的表现方式实现了按照艺术概念的真正的艺术。

但是我们在第一部分内容里讨论其发展过程的那些因素也有助于这种完整化。因为古典型的美用自由的独立自足的意义作为它的内在因素[②]。它不是用随便哪一件事物的意义，而是它本身就是意义，因而也就由它本身显出意义。这就是精神性的因素，一般把自己变成自己的对象[③]，在这样使自己对象化之中，精神性的因素就有了外在的形式，这种和内在意义统一的外在形式也就有了它自己的意义而且显示出它对自己的认识。我们在讨论象征型时也是从意义和它的由艺术创造出来的感性表现之间的统一出发，但是这种统一在象征型里只是直接的[④]，因而是不适合的。它的真正内容不外处在两种情况：一种是按照它的实体和抽象的普遍

① 参看第一卷第三章。

② 英译作"理想的实体"，法译作"亲切的内容"，俄译作"内在的本质"。

③ 即"自觉"或自己认识自己。

④ 未经艺术调解的，自在的，不自觉的。

性来看还是用自然因素本身，因而还是个别孤立化的自然存在，尽管应该表现出而却还不能表现这种普遍性；另一种是用内在的只能由精神去掌握的内容，要表现，就只能用对精神为异质的直接存在的个别感性事物，这也还不是适合的表现方式，因为意义和形式的关系一般只是类似和暗示的关系，从某些观点看，双方可以凑合在一起，从另外一些观点看，双方却互不相干，因此，统一就遭到了破坏①。例如在印度的世界观里就是如此，一方面是简单的抽象的内在理想因素，另一方面是自然界的杂多的现实事物和有限的人类生活，而幻想在动荡摇摆中时而偏向到这一方面，时而又偏向到另一方面，展转反侧，既不能使观念性的因素本身具有纯粹的绝对的独立自足性，又不能使它真正体现于现成或改造过的现象界材料，不能使内容和形式在一种较静穆的统一中得到表现。把互相对抗的因素杂糅在一起固然可以使杂乱离奇终于消失，但是只是为着让路给同样不圆满的只提问题而不回答的秘奥方式的谜语。这种内容之所以缺乏自由和独立自足性，是因为内在因素还不是本身完整因而统摄和它异质的外在因素于一种整体而呈现于意识的。这种独立自足性在本身上而且为本身就是自由的绝对的意义，也就是自意识（自觉性），这种自意识以绝对为内容，以精神的主体性为形式。和这种自己确定自己的能思考又能起意志的力量相比，其它一切都只相对地、暂时地显出一种独立自足性。自然界感性现象，例如太阳，天空，星辰、飞潜动植河海之类，都只有一种抽象的自对自的关系，因为它们都和自然界其它事物处在不断

① 象征型把原来对立的精神因素和自然因素拼凑在一起，不能达到真正的统一。

的交互影响的过程中，只有从人类的有限认识的角度来看，它们才象是各自独立自足的，它们还没有显出绝对的真正意义。自然固然也显现出来，但是只显现于外在于自己的事物之中，它的内在本质不是作为自在或自觉的本质而独立存在，而是分散到多种多样的复杂现象里，所以就不是独立自足的。只有在精神中，在具体的，自由无限的自己与自己一致的精神中，真正的绝对的意义才在它的具体存在中显现为真正独立自足的。①

在精神意义力图从直接的感性事物中解放出来而获得独立自足的路程中，我们碰见过出自想象的崇高化和神圣化。具有绝对意义的首先是绝对或太一，这种绝对能思想，脱净一切感性因素，自己和自己发生关系，而且在这种关系中把它所造成的另一体，即自然和一般有限事物，设立为否定面，为本身变化无常的东西。只有自在自为的普遍的东西才显现为驾御全部世界的客观力量，不管这种太一被带进意识和表现出来时对它所创造的事物是采取明确的否定的态度，还是以肯定的泛神主义的方式内在于这些被创造的事物里②。但是对于艺术来说，这种观照方式有双重缺陷。第一，这种形式基本意义的太一和普遍性还没有从本身上得到明确的定性和分化为差异面，因而还没有显出可以看作精神的真正的个性和人格，能表现为既可供感性观照又符合精神内容的具体形

① 这一段说明只有具有自意识的精神才是绝对的，独立自足的，自己决定自己的，和它的实际客观存在处于统一的，也才可以用作真正艺术内容的。单纯的自然界事物则没有自觉性，各自孤立而且互相依存，互相影响，显不出绝对或独立自足性。

② 这里说的是两种不同的象征型艺术观点：一种是在崇高的艺术里精神超越自然，否定自然；另一种是在泛神主义的艺术里，神内在于自然界，详见本卷上文关于“崇高”的部分。

象。精神的具体理念却要求精神从本身得到定性(自决定)和见出差异(自分化)。精神既把自己化为对象，在这种双重化①之中就获得了一种外在显现，这虽是肉体的，却仍完全是由精神渗透的，因而单就它本身来看，这种外在显现就恰恰表现出精神，让精神作为它的内在意义，它就是精神的外在形状和实际存在。其次，从客观世界方面来看，这种本身未现差异的抽象的绝对还有另一个缺陷，那就是使实际现象本身无实体性，因而不能把绝对真正地表现于具体形象。

和对神的抽象而普遍的庄严性格的颂赞相反，我们在这种艺术形式向较高一级转化之中，看到在东方出现过一个艺术阶段，其中艺术专使人想到消极方面，即变化无常，灾祸痛苦以及由生到死的过程。这里是差异面单独出现，没有由主体综合成为独立自足的统一体。但是这两方面，即本身独立的统一体和它所现出的差异面和定性，只有在经过调解所转化成的具体的整体里，才能产生真正的自由的独立自足性。

结合到这个观点，在崇高之外，我们还可以趁便提到也是从东方开始发展的另一种观照方式，这就是与唯一的神的独立自足性不同的个别的人身被理解为具有内在的自由、独立自足性和无所依存性，这种观照方式当然不能超出东方文化教养所允许的程度。采用这种观照方式的主要是阿拉伯人。他们居在沙漠里，面对着无边大海似的平原，头上是晴朗的天空。在这样的自然界里他们要依靠自己的勇气和膂力乃至维持生活的手段如骆驼、马和刀矛之类。他们不象印度人那样软弱和缺乏个性，也不象晚期伊斯兰

① 精神认识到自己，就既是主体又是客体或对象。

教诗歌中的泛神主义，他们所显示的是个人性格的坚强独立性，他们也听任外在事物保持它们的明确界定的直接现实状态。和个人性格的这种初步的独立性相联系的是忠实的友谊，对宾客的殷勤，高尚的风操，但是也有无餍的报仇欲，永不能忘的仇恨以及发泄仇恨时所表现的绝不饶人的激情和极端无情的残酷。但是在这种基础上所发生的一切都显得在人世间是合乎人情的事。这不外是一些报仇的情节，爱情的关系，自我牺牲的高贵品质，其中没有什么幻想和奇迹的意味，一切都是按照事物的必然联系确凿不移地进行着。我们前此已经见过，希伯来人也有与此类似的对现实事物的观照方式，他们也是实事求是，不仅看到事物的实际效用，也看到它们的自由的力量。性格的坚强独立性以及仇恨和复仇方面的野蛮性在原始犹太民族性格中也是根深蒂固的。不过犹太人和阿拉伯人有一个显著的差别：在犹太人中间，连最强有力的自然事物的形象之所以被描绘出来，并不是为着显示上帝的威力，在上帝面前一切事物都失去独立性，就连仇恨和报复也不是私人对私人的，而是整个民族的仇恨，是向上帝表示的忠贞。例如晚期的《诗篇》特别是《先知书》① 所祷祝的往往是其他民族的灾祸和灭亡，这些作品的气魄也往往表现在咒骂方面。

以上所说的一些观照方式之中当然也有些真正的美和艺术的因素，但是这些因素是互相外在的，分裂的，没有达到真正的统一，只是凭虚假的关系结合在一起。因此，神的观念性的抽象的统一还不能产生见出真正个性的完全恰当的艺术表现形式，而自然和人的个性，无论从内在或外在方面来看，也还没有显出由绝对以否

① 《诗篇》和《先知书》均见《旧约》。

定的方式渗透进去。须用作基本内容的意义是外在的，而要表现它的现象则是确定了的，这就产生了第三种即比喻的艺术活动。在比喻里意义和形象两方面完全各自独立了，而把双方结合在一起的则只是进行比喻活动的那个看不见的主体，因此，意义外在于形象的缺点就更显得严重，就成为一种对真正的艺术表现起消极或否定作用的因素。如果这种否定作用真发生了，意义就不再是一种本身抽象的理想，而是一种在本身而且由本身确定的内在意义，作为这种具体的整体，这内在意义本身就包含它的另一面，即本身完整而明确的形式或表现方式，因此，它在这种外在存在里，作为它所特有的形式里所表现的和显出的意义就只是它自己①。

## 1．古典型艺术的独立自足性在于精神意义与自然形象互相渗透

这种本身自由的整体在它自确定中所转化成的另一体里仍然保持着它自己的独立，这内在意义在它的外在存在里仍然是自己与自己一致，这种整体或内在意义就是绝对真实的、自由的、独立自足的，它在自己的客观存在里不表现别的，就只表现它自己。但是在艺术领域里，这样的内容意蕴还不是表现于无限的形式，也就是说，它还不是以自己为对象的思想，把自己看作本质的绝对的东

① 以上总结古典型艺术以前的象征型艺术的三个主要阶段，即不自觉的象征、崇高和比喻三种方式。它们都显出内在意义和外在形象的分裂，没有达到真正的统一。这一缺点就导致古典型艺术的产生。从内容(意义)和形式(所显现的形象)的不同程度的统一着眼，黑格尔把东方各民族的象征型艺术都看作希腊古典型艺术的一些准备阶段。这是西方中心论的一种表现。

西，使自己取观念性的普遍性形式而成为客观的[①]，而是仍表现于直接的自然的感性存在。但是意义既然是独立自足的，它在艺术里就须从它本身获得它的形象，它本身就应包含它的外在存在的原则。因此它固然必须回转到自然，但是它仍统治着外在的因素（自然），这外在的因素既然是内在整体本身的一个方面，就不再以单纯自然的客观事物的身份而存在，它已没有独立自足性，而只是精神的表现。在这种互相渗透之中，由精神转化成的自然形象和外在存在那一方面也因而直接获得它本身的意义，不再把这意义暗示为某种从物体现象割裂开来、与物体现象不同的东西了。这就是符合精神概念的精神与自然的同一，它不只是停留在两对立面的平衡上，而是把精神提升为更高的整体，在它的另一体里仍维持住它自己的独立，把自然的化成理想的，使自己通过自然而且就在自然中表现出来。古典型艺术形式的概念就以这种统一为基础。

a）这种意义与形体的统一还可以更确切地理解成这样：在它们的既已完成的统一体里就不再有分裂，不至使内在意义又脱离形体和具体现实而回到它本身，作为只是内在的精神性，因而又回到差异双方的对立。表现精神的那个客观外在因素，按照它的概念来说，既然是完全受到定性的和向特殊分化的，那么，自由的精神，在由艺术加工而获得适合的现实存在之后，就只能是一种既受到定性而又本身独立自足的，处在自然形象中的精神的个性。因此，形成真正的美和艺术的中心和内容的是有关人类的东西；但是作为艺术的内容，有关人类的东西，按照已经讨论过的理想概念来

① 这就是说，艺术还不是哲学，它的内容意义还不表现为普遍概念，而只表现为具体形象。

说，须具有具体个性的本质定性，而且获得恰当的外在显现，这外在显现虽然处在客观存在中，却脱净了有限事物的缺陷。

b）从此可以看出，古典型的表现方式，按照它的本质来说，已不再是严格意义的象征的方式，尽管某些象征的因素在这里有时还起附带作用。例如希腊神话，如果它是由艺术掌握了的，如果就它的精髓来理解它，就属于古典型的理想，而不属于象征型的美，它是按照真正的艺术理想的性格表现出来的，尽管某些象征型艺术的残余还依附在它上面，象我们将来还要谈到的。——如果我们要追问：是什么样的确定的形象才能和精神形成这种统一体，而不只是对它的内容的一种暗示呢？我们就可以从这个定义里得到答案：在古典型艺术里，内容和形式须是互相适合的，就形象方面说，也要求本身具有整体性和独立自足性。因为整体具有独立自足性，这是古典型艺术的基本定性，这就要求双方的每一方，无论是精神内容方面，还是它的外在显现方面，都须本身就是整体，就是这整体形成了作品全体的概念。只有这样，每一方才是在本身上与另一方统一的，因此，它们之间的差异就变成同一对象之中的纯然形式的差异，从而使整体显得是自由的，而双方也显得是互相适合的，因为这整体在每一方都表现出来了，而在这双方里都是同一件事。正由于缺乏在同一个整一体之内的这种自由的双重化，象征型艺术才在内容和形式两方面都缺乏自由。这里精神对本身就不清楚，因而显示出它的外在现实不是它自己所特有的，不是通过它自己自在自为地设立的[1]。另一方面，它的形象本应显出意

[1] 象征型艺术的意义还不是自觉的，它的形象也不是自觉地由意义决定的，所以对意义不能完全符合，不能和意义形成统一整体。

义，但是这意义只在其中一部分或某些因素上见出①。由于外在存在（形象）对于它所要表现的内在意义还是外在的，它首先要表现的就不是所要表现的意义而只是它本身，如果它在显出本身以外还暗示出什么其它意义，那就要对它勉强施加一些暴力，使它显得不自然。在这种矫糅造作之中，这外在存在既不象是它自己，又没有变成另一方面，即意义，而是以谜语方式把不伦不类的东西拼凑和混淆在一起，或是变成一种单纯的外在装饰，把一切事物的独一的绝对意义加以神圣化②，一直到最后凭单纯的主观任意性就它（外在形象）与和它相隔很远的乃至和它不相干的意义进行比喻。如果要消除这种不自由的联系，形象本身就必须自有意义，或者说得更确切一点，自有精神的意义。这种形象在本质上就是人的形象，因为只有人的形象才能以感性方式把精神的东西表现出来。人在面孔、眼睛、姿势和仪表等方面的表现固然还是物质的而不是精神之所以为精神的东西，但是在这种形体本身之内，人的外在方面不象动物那样只是有生命的和自然的，而是肉体在本身上反映出精神。通过眼睛，我们可以看到一个人的灵魂深处，而通过人的全体构造，他的精神性格一般也表现出来了。所以肉体如果作为精神的实际存在而属于精神，精神也就是肉体的内在方面，而不是对外在形象不相干的内在方面，所以这里的物质（肉体）并不包含或暗示出另外一种意义。人的形象固然与一般动物有许多共同处，但是人的躯体与动物的躯体的全部差异就只在于按照人

① 例如金字塔只有一部分见出所象征的崇高气魄，其中还有其它部分见不出这个象征意义。

② 例如印度用牛、猴之类动物象征梵。参看本卷第一部分（论印度诗）。

体的全部构造，它显得是精神的住所，而且是精神的唯一可能的自然存在。所以精神也只有在肉体里才能被旁人认识到。——在这里我们还不能说明这种紧密联系的必要性以及灵魂与肉体的特殊的对应。我们须假定这种必要性作为前提。人的形象上当然也有死亡和丑陋之类取决于其它影响和依存条件的因素；如果有这种情况，艺术的要务正在于消除单纯自然与精神之间的差异，使外在形体成为美的，彻底塑造过的，受到生气灌注的①，在精神上是活的形象。

所以在这种表现方式里，涉及外在形象方面已不再有象征的因素，而一切单纯的追求、勉强、歪曲和颠倒也都已消除了。因为精神如果已认识到自己是精神，它也就成为本身完备和明晰的，而它和符合它的形象之间的协调也同样成为完备的、现成的，不需要由想象另造出一种与现成的结合相对立的结合才可以出现。古典型艺术形式也不只是一种通过肉体来描绘的肤浅的人格化，因为应形成艺术作品内容的全体精神是从肉体中显出来的，完全和肉体统一起来的。从这个观点也可以研究一下艺术摹仿人的形象这一看法。按照普通的看法，选取人的形象来摹仿，这仿佛是一种偶然的事。我们反对这种看法，认为艺术到了成熟期，按照必然律，就必须用人的形象来表现，因为只有在人的形象里，精神才获得符合它的在感性的自然界中的实际存在。

这番关于人体和它的表现的话也适用于人的感情，本能冲动，事迹，遭遇和行动。这些因素的外在方面，在古典型艺术中也不只是自然的、有生命的，而是见出精神的，内外两方面也达到了充分

① 即中国画论中的“气韵生动”。

的统一。

c）由于古典型艺术把自由的精神性作为具体的个性来掌握，而且直接从肉体现象中来认识这种个性，它就往往遭受到拟人主义的指责①。例如在希腊人当中，克塞诺芬就已指责过这种表现神的方式，他说，如果狮子们是雕刻家，它们就会让它们的神具有狮子的形象。法国人有一句俏皮话与此也很类似：上帝按照他自己的形象创造了人，但是人也回敬了上帝，按照人的形象把上帝创造出来了。如果联系到下一阶段艺术，即浪漫型艺术，来看这个问题，我们可以说，古典型艺术美的内容正和艺术所反映的宗教一样，还是有缺陷的，但是缺陷并不在于拟人主义。我们无宁说，古典型艺术，单从艺术观点来看，的确是够拟人主义的；如果从较高的宗教观点来看，它的拟人主义就还太不够。基督教却把拟人主义推得更广，因为按照基督教义，上帝不仅是一个按照人来造形的个体，而是一个实际存在的个体，既完全是上帝，又完全是一个处在一切实际生活情况里的有血有肉的人，不仅是一种按照人来造形的美和艺术的理想。如果我们把绝对看作一种抽象的本身无差别的东西，它就不能有任何方式的形象表现；但是如果上帝就是精神，他就应显现为人，显现为个别的主体，而不能显现为观念性的人，他就要在实际上进展到具有时间性和外在形状的直接的自然生命。这就是说，按照基督教的观点，这里有一种无终止的运动，把自己推到极端对立，只有否定（消除）本身上的这种分裂，然后才能回到绝对的统一。变成人的神就落在这个分裂阶段里，因为神是作为实在的个别主体，作为与统一和实体相对立而出现的，他在这种一般的时

① "拟人主义"把人以外的事物（包括神）都描绘成人。

间性和空间性的存在里就感受到分裂的情感、意识和痛苦，以便终于消除矛盾对立而达到无限的和解。按照基督教的看法，这个转变过程的关键就在上帝的本质。实际上在基督教里上帝是作为绝对自由精神来理解的，其中固然也有自然和直接个别存在这一方面，但这一方面也是必然要被否定（消除）的。在古典型艺术里却不然，感性因素并没有被消除（否定），因此也就不能上升到成为绝对精神。所以古典型艺术和它的美的宗教还不能满足精神深处；不管它本身多么具体，它对于精神还是抽象的，因为它还没有经历上述无限主体从矛盾对立到和解的运动，而只是一定的自由个体处在适合它的实际存在中所感到的一种未受干扰的和谐，一种在它的现实存在中的平静，一种幸福，一种对自己的满足感和伟大感，一种永恒的肃穆和福泽，一种纵使在灾祸和苦痛中也不会失去镇定自持的态度。古典型艺术还没有深入地发展到植根于绝对的那种矛盾对立里去，也还没有使它达到和解。因此，它也还不能认识到与这种矛盾对立有关的一方面，这就使主体本身僵化为与伦理和绝对相对立的抽象的人格，以至忽视罪孽和罪恶，以及主体内在生活本身的破坏、瓦解、不稳定，忽视在精神和感性两方面所产生的不美、丑陋和卑鄙的整个分裂领域。[1] 古典型艺术不越出真正理想的纯洁土壤的界限。

## 2．希腊艺术作为古典理想的实现

谈到古典理想在历史上的实现，几乎不消指出，这要到希腊人

[1] 这些都是古典型艺术所忽略的与矛盾对立有关的一方面，也就是通常所说的反面的或消极的东西。

中间去找。古典美以及它在内容意蕴、材料和形式方面的无限广阔领域是分授给希腊民族的一份礼品。这个民族值得我们尊敬，因为他们创造出一种具有最高度生命力的艺术。按照他们的直接现实生活去看，希腊人生活在自觉的主体自由和伦理实体的这两领域的恰到好处的中间地带。他们一方面不象东方人那样固执一种不自由的统一，结果产生了宗教和政治的专制，使主体淹没在一种普遍实体[1]或其中某一方面之下，因而丧失掉他的自我，因为他们作为个人没有任何权利，因而也就没有可靠的依据。另一方面希腊人也还没有走到主体沉浸于自我，使个人与整体和普遍性的东西割裂开来，以便陶醉于自己的内心生活，只有靠进一步回到一种纯粹的精神世界的内在的整体中才能达到和实体与本质的重新统一。[2]但是在希腊的伦理生活里，个人固然是本身独立自足和自由的，却也还没有脱离现实政治的一般现存的旨趣以及积极内在于当前实际情况的精神自由，按照希腊生活的原则，伦理的普遍原则和个人在内外双方的抽象的自由是处在不受干扰的和谐中的；在这个原则在现实生活中还在流行而且保持住它的纯洁性的时期，政治要求和与它有别的主体道德理想之间还没有显出彼此独立和对立；政治生活的实体[3]就沉浸到个人生活里去，而个人也只有在全体公民的共同旨趣里才能找到自己的自由。美的感觉，这种幸运的和谐所含的意义和精神，贯串在一切作品里，在这些作品里希腊人的自由变成了自觉的，它认识到自己的本质。因此，希腊人的

① 指宗教、政治和伦理的信条或理想。

② 以上两方面指前此的象征型艺术和后此的浪漫型艺术的神精特点。

③ 即政治的理想和信条。

世界观正处在一种中心，从这个中心上美开始显示出它的真正生活和建立它的明朗的王国；这种自由生活的中心不只是直接地自然地存在着，而是由精神观照产生出来，由艺术显示出来的；这是一种介乎既有思索教养，却又不假思索这两种情况的中心，它既不把个人孤立起来，也还不能把个人的消极方面，痛苦和灾祸带回到积极的统一与和解里去；这种中心，象一般生活一样，同时也只是一个转折点。尽管他们在这个转折点上攀登上美的高峰，刻画出一些个性鲜明的人物在精神上具体而丰富，仿佛其中荡漾着一切音调，但是从这转折点去看已成过去的东西，它们虽然已不是作为绝对的无条件的东西，却还是作为次要方面和背景而呈现出来。[1]就是根据这种世界观，希腊民族使他们精神方面的神[2]现形于他们的感性的、观照的和想象的意识，并且通过艺术，使这些神获得完全符合真正内容的实际存在。希腊艺术和希腊神话中都见出这种〔内容与形式的〕对应，由于这种对应，艺术在希腊就变成了绝对精神的最高表现方式；希腊宗教实际上就是艺术本身的宗教，至于后起的浪漫型艺术尽管还是艺术，却显出一种更高的不是艺术所能表现的意识形式。

### 3. 艺术创作者在古典型艺术中的地位

我们在上文既然一方面把本身自由的个性确定为古典型艺术的内容意蕴，而另一方面又为形象要求同样的自由，从此就可以见

---

① 希腊艺术鼎盛期处在神话传统刚要过去的转折点上。

② 各种理想的化身，本是抽象的东西变成了具体形象。

出，这两方面的完全融合，不管本身表现得多么直接（自然），却不能是一种本来就是天造地设的统一，而是必须显得是一种由主体精神造成的结合。古典型艺术，由于它的内容和形式都是自由的，只能起于自己认清自己的（自觉的）那种精神的自由。因此就生出了第三点，艺术家获得了一种不同于前一阶段的地位。这就是说，他的作品显得是理智清醒的人的自由创作，他既知道自己所想做的事，也能做到自己所想做的事，所以他既不会对他们想要表现于感性观照的意义和实体性的内容毫不清楚，也不会由于技巧能力的缺乏而在完成作品中受到阻碍。

如果我们进一步把艺术家的这种改变过的地位看得更精确一点，就可以看出他的自由表现于以下几方面：

a）关于内容，它首先表现于这样一个事实：他无须象象征型艺术家那样在动荡不宁的酝酿中去搜索内容。象征型艺术在工作中始终受到拘束，先要制造和阐明内容意蕴，而这种内容意蕴又只是初次的（原始的），这就是说，一方面是仍在直接自然形态的事物，另一方面是普遍，太一，改变，转化，生长和消逝这些内心中的抽象概念。但是正确的东西不是一霎子就可以找到的。所以象征型艺术的表现虽然本来是应该阐明内容的，本身却还是一些谜语和待解决的课题，只显示出力求明晰的挣扎和心灵在反复搜寻中动荡不宁和孜孜不辍的努力。与这种辛苦的搜寻相反，对于古典艺术家来说，内容是现成的，已经完成了的，所以它对于想象来说，在基本意蕴上是已经确定了的，它来自信仰，民族信仰或是历代相传曾经发生过的事迹。对于这种客观的确定了的材料，艺术家可以自由处理，他无须亲自去经历孕育的过程，也无须费力探索它对艺术的

真正意义，对于他来说，一种自在自为的内容已经摆在那里，供他信手拾取，任他凭自己的意思去自由地再造。希腊艺术家们是从民族宗教中吸取材料的，而这民族宗教是已开始由希腊人从东方接受过来而加以改造过的。斐底阿斯是从荷马史诗中取来天帝宙斯的，就连悲剧诗人们也不是亲自创造出他们所描绘的内容。基督教的艺术家们如但丁和拉斐尔也只是就传统信仰和宗教观念中现成的东西来塑造形象。就某一方面来看，崇高风格的艺术固然也有类似的情况，不过有一个差别，那就是在崇高里，对内容即太一实体的关系不让主体性行使它的权利，享受独立的决择。反之，比喻的艺术形式对意义和所用形象固然有所选择，不过这种选择却全凭主观任意性，没有形成古典型艺术概念所要求的来自创造主体的那种具有实体性的个性。

b）对于艺术家来说，在民族信仰、传说以及其它实际情况里愈易找到现成的绝对自由的内容，他也就愈能集中精力去替这种内容塑造恰当的外在艺术显现形式。就这一层来看，象征型艺术就不免要在无数形式中徘徊搜寻，仍找不到一个完全合适的形式，要凭驰骋奔放的幻想，毫无约束和节制，不能把总嫌不合适的形象配合到所找到的意义上去；古典型艺术家却不如此，他却知道约束和节制。这就是说，在古典型艺术里，内容本身就决定着它的自由的形象，而那形象本身也就自在自为地符合那内容，因而艺术家显得只是完成按照概念本身既已成就的东西。如果象征型艺术家要勉强把意义嵌到形象上去或是把形象嵌到意义上去，古典型艺术家却就意义去塑造形象，仿佛只是就现成的外在显现形式上洗刷去一些不适合的附赘悬瘤。在这种活动中他尽管排除了任意性，

却不只是在临摹或墨守成规，而是在整体上有所改进。凡是要从头搜寻和发明真正内容意蕴的艺术就不免忽视形式方面；但是在创造形式成为主要兴趣和艺术家的特殊任务的地方，随着描绘的进展，内容也就不知不觉地逐渐形成，正如我们已往所见到的，如果形式与内容都完善，二者总是携手并进的。从这方面看，古典型艺术家是在为当时现成的宗教世界服务的，他运用艺术的自由游戏，把当时现成的材料和宗教观念更生动鲜明地发挥出来。

c）这番话也适用于技巧方面。对于古典型艺术家来说，他所用来工作的感性材料[①]也应该是现成的，应该是已经消除掉一切生硬和粗糙之类缺点的，而且是直接顺从艺术家意图的，这样才能使内容按照古典型艺术的概念，通过这种外在的躯体而自由地毫无阻碍地呈现出来。所以古典型艺术须处在一种熟练技巧高度发展的阶段，才能使感性材料听从艺术家随意指使。这样一种技巧的完善，如果要直接能把心灵和它所构思的东西都表达出来，又要假定艺术中一切手艺操作的成规都已经高度发达了，而这种情况主要地要在一种稳定的宗教里才会出现。例如象埃及的那种宗教观就替自己创造出某些确定的外在形象，偶像和巨大建筑，它们的类型变成了固定的，而在形式与形体的传统的千篇一律之中，仍使不断发展的熟练技巧有广阔的用武之地以改进或深造。这种手艺成规必须先已存在（尽管还有些拙劣离奇），然后古典美方面的天才才能把机械的熟练加以改造，使它达到技巧的完美。因为只有到了单纯的机械性的技艺已不再成为困难和障碍的时候，艺术家才能致

---

① “感性材料”指艺术媒介，如声音、颜色，线条之类。

力于自由塑造形式，这中间实际的练习同时也就是一种深造或改进，这是和内容与形式的进展密切联系在一起的。

## 4．题材的划分

涉及古典型艺术的划分，人们通常取较一般的意义，把每一件完美的艺术作品都称作古典型的，不管此外它还具有其它性质，例如象征型的性质或浪漫型的性质。我们现在用“古典型的”这个词当然也采取艺术完美这个意义，不过有一点不同，我们认为这种完美必须植根于内在的自由的个性与它所借以显现的那种外在存在之间的彻底的互相渗透，所以我们把古典型艺术及其完善和象征型艺术与浪漫型艺术都明确地区分开来，后两种艺术类型的美无论在内容上还是在形式上都是完全另样的。我们在这里也不按照它的惯用的较不明确的意义，把“古典型的”这个词用来讨论表现古典理想的那些艺术门类，例如雕刻、史诗、某些特殊种类的抒情诗以及某些特殊形式的悲剧和喜剧。这些特殊的艺术门类虽然都刻下古典型艺术的烙印，只有等到第三卷讨论各门艺术及其分类时才能谈到。我们目前所要详细讨论的是在上文已界定其意义的那种古典型艺术，所以我们可以用作题材划分的根据只是从这个古典理想的概念本身产生出来的不同的发展阶段。这种发展主要有下列几个阶段：

我们必须注意的第一点就是：古典型艺术不象象征型艺术那样是艺术的最初阶段或开始，而应理解为结果。象征型的表现方式是古典型艺术的前提，所以古典型艺术是要从象征型表现方式的

发展过程中发展出来的。进展的关键在于内容具体化为明确的自觉的个性。要表现这种个性，既不能运用基原自然的或动物的自然形象，也不能运用和自然形象胡乱混杂在一起的人格化和人体形象，而是要用完全由精神灌注而显出生气的人的躯体。自由的本质在于由自己决定自己是什么，所以初看象只是古典型艺术起源的条件和前提而应放在古典型范围之外的题材还应放在古典型范围之内，才能显示出古典型是怎样克服不适合理想的消极因素而达到真正内容和正确形象的。通过这种形象塑造过程，真正的古典型的美，无论在内容上还是在形式上，才能由自己产生出来。这就是我们要在第一章里讨论的出发点。

在第二章里我们就追溯这种发展过程一直达到古典型艺术的真正理想，在这里希腊人的新的美好的艺术神的世界形成中心点。我们将从精神个性与直接和这种个性联系在一起的人体形象这两方面来追溯这个艺术神世界的发展。

第三，古典型艺术这个概念不仅包括古典美自生展的过程，而且还包括古典美的解体，这就导致另一个领域，即浪漫型艺术。古典美的领域中神们和个别的人们先由艺术意识产生出来而后又从艺术意识中消逝了，于是艺术意识或是转回到希腊艺术在其中曾攀登过完美高峰的自然方面，或是转向一种失去了神的鄙陋凡庸的现实世界，把其中虚伪的和消极的因素暴露出来。这种解体导致艺术主要因素的分裂，而原先由这些因素直接融合成美的那种和谐却是古典型艺术的精髓。这种解体中的艺术活动就是第三章的题材。内容和外形既已分裂，内心世界独立地处在一边，和它割裂开的外在世界处在另一边，退回到自身的主体就不再能从已往的

那些形象中找出能表现它所理解的现实，于是从一种更绝对自由无限的新的精神世界①吸取内容，为着表现这种较深刻的内容意蕴，就要四处搜寻新的表达方式。

① 指基督教，这里说的是古典型艺术的解体导致浪漫型艺术的产生。

# 第一章　古典型艺术的形成过程

自由精神这个概念之中直接地包含着精神回到自己，为自己而存在而且客观地存在着这样一个阶段，尽管象过去已经指出过，这种沉浸到内心世界的情况既不是脱离精神中一切实体性的因素和自然中一切有持续性的因素的那种主体的否定或消极的独立自足化，也不是进一步发展到真正无限的主体自由所由形成的那种绝对的和解。精神的自由无论表现为什么形式，一般都要经过否定单纯的自然性(即与精神对立的那种自然)。精神首先要从自然中退回到自己，把自己提升到超越自然而且降伏自然，然后才能在自然(作为一种无抵抗的因素)中无拘无碍地统治着，把自然转化为一种能表达精神的外在存在。如果要问古典型艺术要否定或扬弃什么具体对象才能获得精神的独立自足性，回答就是：古典型艺术的对象并不是单纯的自然而是已由精神意义渗透了的自然。所以要扬弃的就是象征型艺术用直接的自然形体去表达绝对的那种表达方式。在象征型艺术里，艺术意识或是在动物之类对象里直接见出神，或是徒劳无益地企图用虚妄的方式勉强追求精神和自然的真正的统一。正是要扬弃或改革这种虚妄的结合，才能使理想成其为理想，使理想在它自己的领域里成为制胜的力量去自由发展。

这里可以趁便解决一个相关的问题：希腊人是否曾从其他民

族借来他们的宗教呢？我们前已见到，按照古典型艺术的概念，它就必然要用一些从属的观点作为它的前提，这些前提就它们实际出现和随着时间进展而分化的情况来说，对于要从它们出发而努力塑造出来的那种较高的艺术形式是一种现成的资料，是新发展的艺术的出发点。[①] 不过涉及希腊神话方面，我们找不到历史的证据来证明它的起源也是如此。但是希腊精神对这些前提或现成资料的关系，基本上是一种制造(Bilden)的关系，说得更确切些，是一种起否定作用的改造(negative umbilden)的关系。假如不是经过推陈出新，观念和表达观念的形象就都会照旧不变。希罗多德在前文引过的关于荷马和赫西俄德的一段话里固然说过，这两位诗人替希腊人创造了神，但是他也明确地说过某些神是来自埃及的。诗的创作并不排除从其他民族借取材料，但是必然要经过改造。事实上在希罗多德所提到的那两位大诗人所属的时代之前，希腊人早就有了一些神话观念。

如果进一步追问这种对目前尚不符合理想而应该使其符合理想的材料所进行的必要的改造究竟具有什么样的明确的特性，我们就会发现神话的内容是用一种素朴方式去表现的。希腊神的体系的主要行动就是繁殖自己，从过去神族的生命史出发来形成自己。此外，要使神们作为具有肉体形象的精神性的个体而存在，一方面就需要精神不是用只有自然生命的动物来显现它的本质，无宁说，要把只有自然生命的动物看作有损精神尊严的、导致精神于灾祸和灭亡的；另一方面，精神也要超越自然的基本因素，不用这

① 古典型艺术的前提或现存的资料是象征型艺术所提供的，所以古典型艺术(即"较高的艺术形式"和"新发展的艺术")要以象征型艺术为出发点。

类因素的混乱的表现方式。与此相反，对于古典神的理想来说，还须使精神不只是象个人精神那样处在抽象的有限的孤立自足状态，和自然及其基本因素的力量相对立，而是要按照精神的概念，使精神本身就包含一般自然生命的基本因素作为它的组成部分。正如神们在本质上就是既具有普遍性而同时又是一些受到定性的个体，在肉体方面也应具有自然性作为一种起广泛作用的基本的自然力量，和精神活动交织在一起。

根据这个观点，我们把古典型艺术的形成过程划分如下：

第一个要点是贬低动物性因素，把它排斥到自由的纯洁的美的领域之外。

第二个更重要的方面是通过克服原先看作神的一些原素性的自然力量①，使真正的神的种族获得不容争辩的统治，这就涉及旧神和新神之间的斗争。

第三，精神既已获得了自由权之后，上述否定的趋向又变成肯定的，原素性的自然就变成了由神们的个体精神渗透的肯定性的方面②，这些神从此仍把动物性因素摆在自己的周围，尽管只是作为外在的符号或标志。

从这些观点出发，我们现在约略地指出这三个阶段的一些较明确的特征。

## 1. 贬低动物性的东西

在印度人和埃及人中间，一般地在亚洲人中间，我们看到动物

① 即上文"基本的自然力量"和"基原自然"，在古代指地水火风"四大"。

② 精神原先否定自然，在现阶段却肯定自然，用它作为符号。

或至少是某些种类的动物是当作神圣而受到崇拜的，他们要借这些动物把神圣的东西显现于直接观照。因此，在他们的艺术中动物形体形成了主要因素，尽管它们后来只用作象征，而且和人的形状配合在一起来用，再到后来只有人才作为唯一真实的东西而呈现于意识。只有到精神达到自觉的时候，动物生活的昏暗的内在方面才不再受到崇敬。古代希伯来人就早已如此，前文已经提到过，他们把全体自然界事物，既不看作象征，也不看成神的体现，而是外在事物本来有什么力量和生命，他们就说它们有那种力量和生命。不过就连在古希伯来人中间也偶尔还有敬畏有生命的东西这种习俗的残余。例如摩西就禁止人吃动物的血，因为生命就在血里。但是人应该可以吃凡是对他适合的东西。向古典型艺术过渡中应该注意的下一步就是把动物的崇高地位和价值降低，而且把这贬低本身用作宗教观念和艺术创作的内容。这方面有无数事例，我们只从其中挑选下面几个。

### a）动物供祭（牺牲）

在希腊人中间，某些动物比起其它动物显得占较优先的地位，例如在荷马所描写的牺牲里（«伊利亚特»，II，308；XII，208），蛇就是一种特受宠爱的精灵。当时某一种动物是专为供祭某一个神的，另一种动物则专为供祭某另一个神的。还有在路上跑的野兔、向左飞或向右飞的鸟儿以及动物的内脏都被认为是征兆而受到研究。从这些事例固然可以看到某种对动物的崇拜，因为神们通过这些动物向人宣示预兆，基本上只是一些很零散的感示，在一刹那中显出的神旨，其中当然还有些迷信成分。更重要的是用动物作

祭供而且把祭供吃掉。印度人的办法却相反，他们把被视为神圣的动物完全放生不杀，并且善加护养，而埃及人甚至在被视为神圣的动物死后，还替它们防腐。希腊人则把牺牲本身看作神圣的，人通过牺牲来表示他愿意把自己所视为神圣的东西供献给神，而自己却宁可不享用。但是希腊人也还有一个特点，他们的牺牲典礼却同时是一次飨宴（《奥德赛》，XIV，414；XXIV，215），他们献给神的只是动物的一部分而且是不能吃的部分，至于肉则留作自己飨宴之用。从此在希腊本土就产生了一个神话。据说古代希腊人用牺牲祭神是非常隆重的，把被牺牲的动物全部用火烧掉。就连穷人们也不能反抗这种大浪费。普罗米修斯于是向天神宙斯央求，天神才准许此后人们只须用动物的一部分供祭，其余部分可以留作己用。普罗米修斯于是宰了两头牛，把两副肝全烧作祭供，把两条牛的骨头包在一张牛皮里，把肉包在另一张牛皮里，让天神选择。天神受了骗，选择了骨头，因为体积显得比较大些，这样肉就留给人了。所以在人把牛肉吃完之后，供神的那一份就放在同一堆火里烧掉了。但是天神把火从人那里夺去，因为没有火，肉的部分也就无用。这办法却没有生效，普罗米修斯把火偷走了，因为心里欢喜，回去跑得比飞还快，因此，象传说所说的，送喜信的人们到现在跑起来还飞快。——希腊人就是用这种方式去解释人类文化的每一步进展，并且把它表现在神话里，在意识里保存下来。

### b）狩猎

与此相联系的还有一个类似的例证，可以说明动物性的东西受到进一步的贬低，这就是关于一些著名的狩猎的传说，人们把这

些狩猎联系到一些英雄，并且看作值得感谢和纪念的事情而保存下来。猎杀的动物都是危险的敌人，例如赫克里斯猎杀尼米亚地方的狮子，洛尔湼地方的九头蛇以及麦勒阿格猎杀卡里顿地方的野猪之类都被视为值得把英雄提到神的行列中的丰功伟绩，而在印度，人们却把毁灭某些动物视为罪行，犯者就应该处死。在这类狩猎事迹里其它象征意义当然也在起作用，或是作为基础，例如在关于赫克里斯的事迹的神话里就涉及太阳和它的运行，所以这类英雄事迹也提供一个基本因素，可以用象征来解释，不过这类神话同时也可以照明确的字面意义来解释，即把它们看成涉及造福人类的狩猎，呈现于希腊人意识的就是这个意义。和这方面有类似联系的还可以联想到伊索的某些寓言，特别是前文已经引过的甲壳虫寓言。甲壳虫是一个古埃及的象征，埃及人或埃及宗教观念的阐明者把甲壳虫下的球形的粪团看作世界球，在《伊索寓言》里它出现在天神面前，但是寓言加上一点重要的东西：老鹰不尊重甲壳虫所保护的野兎[1]。亚理斯托芬却完全拿它来开玩笑。[2]

### c）变形[3]

第三，贬低动物性的东西在许多变形记里也有明显的表现，例如奥维德所详细描绘的那些变形，显出了他的聪明才智和微妙的

---

① 《伊索寓言》里"鹰与甲壳虫"的故事叙述鹰追兎，兎求救于甲壳虫，甲壳虫替兎向鹰求情，鹰瞧不起甲壳虫，把兎吃掉。甲壳虫于是觅鹰巢毁鹰卵，鹰逃到它的护神宙斯膝上下卵，甲壳虫于是衔着一个粪团投到宙斯膝上，宙斯起来去粪团，鹰卵仍落地打碎了。亚理斯托芬在喜剧里讥诮苏格拉底，说甲壳虫趁他仰头望天把粪落到他口里。

② 参看本卷第一部分第三章，1，"寓言"节和注。

③ 参看本卷第一部分第三章，3，"变形记"节。

情感和见识，但是也写得很罗唆，缺乏内在的伟大的主导的精神，只是把单纯的神话游戏和外表的事实杂凑在一起，其中看不到一种较深刻的意义。但是那些变形并不是没有深刻意义的，正是为这个缘故，我们在这里又提到它们。这些变形记就材料来看，大部分是很离奇粗俗的，这并不是由于当时文化的腐朽，而是象《尼伯龙根歌》一样，是由于一种粗野自然状态的腐蚀；从第一卷到第十三卷，就内容来说，它们比荷马史诗还更古老，其中夹杂着宇宙学以及腓尼基，佛里基亚和埃及等国的一些外来象征因素，诚然是按照人的方式来处理的，但是粗俗的底子还是保存着；至于特洛伊战争以后所叙述的变形记虽然取材于过去传说时代，其中夹杂着后来的阿雅斯和伊尼阿斯的事迹，却有些不伦不类。

1）一般地说，我们可以把变形看作和埃及人对动物的看法以及对动物的崇拜是相反的，因为从精神的伦理方面来看，变形对自然是抱否定态度的，它们把动物和其它无机物看成是由人沦落而成的形象。因此，如果埃及人把一些自然原素的神提高到动物，使它们获得生命，变形的情况就恰恰相反，象前文已经提到过，自然事物形状被看作人所遭受的变形，为着要惩罚他的某种或轻或重的过错或罪行；这种变形被看作一种剥夺神性的灾难的痛苦的生存，在这生存中人就不能再保持人形。所以这种变形不能指埃及人所理解的灵魂轮回，因为这种灵魂轮回是一种不涉及罪孽的变形，人变成兽，反而被看成一种提高。

就整体来说，变形记并不是一个完整而谨严的神话系统，尽管由精神流放到里面去的自然事物是多种多样的。现在举几个例子来说明。

在埃及人中间，狼发挥着很大的作用，例如俄西里斯在他的儿子霍鲁斯与泰风[①]斗争时，作为他的儿子的援助人和保护人而出现，在一系列的埃及货币上他也和霍鲁斯站在一起。一般地说，狼与日神的联系是很古老的。但是在奥维德的《变形记》里，路康变形为狼，却被说成是对他的瀆神罪的惩罚。[②]据说巨灵族在被征服后(《变形记》,I,150—243)，他们的尸体被打成粉碎，大地溅了他们的儿子们所洒的血，就温暖起来，就使这热血重新获得生命，为着不要留下巨灵这个野蛮种族的痕迹，她就造成了人的种族。但是巨灵的这批后裔仍然不敬神，酷嗜残杀，凶猛成性。天神于是召集诸神会议，要把这个凡人种族消灭掉。天神告诉诸神，路康怎样用诡计欺骗了他，他这位雷电的驱遣者和众神之王。天神说，他听到当时人世的鄙劣情况，就从奥林普山下凡，到了阿克第亚，给了预兆，告诉人们有一位神要降临，于是人们就开始祈祷。路康首先讥笑这种虔诚的祷告，大声喊道："我要检验一下这究竟是一个神还是一个凡人，真相将会大白"。天神继续说，"路康准备趁我夜里睡熟时杀害我，想趁此测出真相。他还不满足于此，他还用刀割了一只摩拉西种的山羊，把半死半生的一部分煮起，把其余的部分放在火里烤好，把这两部分都放在我面前让我吃。我就用复仇的火焰把他的房子烧成灰烬。他畏惧起来了，就逃开那里，当他走到寂静的田野里，他就号啕大叫，想说话却说不出来。他嘴里满是狂

① 俄西里斯(Osris)，埃及的阴间皇帝，已前见；霍鲁斯(Horus)，埃及的日神，泰风(Typhon)，俄西里斯的弟兄，风神的父亲，巨灵族之一。看下句，霍鲁斯可能同时是狼神。

② 路康(Lykaon)，传说中希腊阿克第亚国王，用人肉享天神，天神用电火把他打死，变为狼。

怒，心里渴想残杀，就去屠杀牲畜，直到现在还在喝它们的血；他的衣服变成了毛皮，他的手膀变成了蹄爪，他变成了一只狼，还保持着狼的原形的特征。”

在普洛克涅变形成燕子的故事[①]里也可以见出与此类似的因凶行而遭到的严惩。普洛克涅向她的丈夫特鲁斯央求，如果他宠爱她，就请他允许她去看她的妹妹，或是请她的妹妹来看她，特鲁斯就赶忙把船放下海，借帆橹的帮助，很快地就到达了庇利乌斯国的海港。他一见到他的姨妹斐罗米尔，就对她发生了有罪的爱情。当他动身回国时，他的岳父邦第安要他发誓沿途要用慈父的爱去保护她，并且尽快地遣送她回来，因为她是他老年的安慰。但是船一抵岸，野蛮的特鲁斯就把她禁闭起来，她恐惧万状，含泪追问她姐姐在哪里，但是他把她强奸了。她满腔忿恨，声称要把羞耻抛开，亲自揭露他的罪行。特鲁斯就抽出刀来，把她抓住绑起，把她的舌头割掉，向妻子佯言斐罗米尔已经死了。接着悲伤的普洛克涅就从肩上撕下华丽的衣裳，穿上丧服。她在空墓上竖立起一座墓碑，去追悼她妹妹的命运，实际她妹妹并没有死。斐罗米尔怎样办呢？身遭幽禁，被剥夺去了说话的能力，她就想施巧计，用红线在一件白衣上绣出特鲁斯的罪行，暗下把这件衣送给她的姐姐。普洛克涅从这上面知道了她妹妹的令人伤心的消息。她不言语也不哭，一心一意地要报仇。那是酒神祭典的时节。受了悲痛的复仇女神的驱遣，她直奔到她妹妹那里，把她从囚房里拖出来带着走。回到自己家里时，她正在暗算怎样去对特鲁斯进行严酷的报复而迟疑不决之际，她的儿子伊提斯来了。她睁着凶恶的眼睛盯着他，他多

① 参看本卷第一部分第三章“变形记”节和注。

么酷似他父亲啊！二话没有说，她就行了凶。她们把这孩子杀掉，烹给特鲁斯吃，特鲁斯这样就吃了自己的血肉。接着他要看儿子，普洛克涅告诉他说，你要看的孩子就在你自己肚子里。他正在四顾搜寻，一再追问叫唤，斐罗米尔就把孩子的血淋淋的头端给他看。他一看到，就跳开餐桌，悲痛号啕，说自己成了儿子的坟墓，接着就拔出刀来，冲向邦第安的两个女儿。但是这时她们已长了翅膀飞开了，一个飞到树林里，一个飞到屋顶上，[1]至于特鲁斯自己，尽管还在悲痛，想着要报仇，也变成了一只鸟，头顶上长着一个羽冠，嘴壳伸得特别长，名字叫做戴胜。

另外一些变形却来自比较轻微的过错。例如西格弩斯变成天鹅[2]，阿波罗的第一个钟情的对象达芙涅变成一棵桂树[3]（«变形记»，I，451—567），克利蒂变成向阳花[4]，纳什苏斯爱自己，瞧不起姑娘，在镜中欣赏自己的影子[5]，毕布里斯[6]爱上自己的哥哥，遭到他鄙视，就变成现在还因她命名的那条泉水，在一棵大橡树阴下流着（«变形记»，IX，454—664）。

不过我们不应该迷失在细节中，为着过渡到下一节，我只提一提庇耶里德九姊妹的变形。根据奥维德（«变形记»，V，302），她们都是庇耶罗斯[7]的女儿，向女诗神挑战要和她们竞赛。我们认为重要的只是女诗神们和九姊妹所唱的歌词的差异。九姊妹歌唱诸神

① 斐罗米尔变成夜莺，普洛克涅变成燕子。
② 西格弩斯（Cygnus），文艺神阿波罗的儿子。
③ 达芙涅（Daphne），女河神，被阿波罗追赶，祷神求援，被变成一棵桂树。
④ 克利蒂（Clytis），河神的女儿。
⑤ 纳什苏斯变水仙花的故事已见本卷第一部分第三章"变形记"节注。
⑥ 也已见第一部分第三章注。
⑦ 庇耶罗斯（Pieros）是传说中一位希腊国王。

的混战(«变形记»,V,319--331),不公平地把荣誉归给巨灵族，缩小诸神的伟大功绩。据说泰风[①]从地心钻出来，大闹天宫,吓得诸神纷纷逃窜，逃到埃及才歇下来，已疲倦不堪。根据九姊妹的歌词,泰风也追到埃及,诸神只得伪装起来，他们的领袖据说是朱匹特，因此利比亚的阿蒙神至今头上还戴着弯曲的角[②]。此外还有德里耶变成乌鸦，色麦勒的后裔变成山羊，日神斐布斯的妹妹变成猫,天后朱娜变成雪白的牛,女爱神维那斯变成鱼，交通神麦库理披上鹭鸶的羽毛。[③]

在这些事例里，变成动物形状对于神们都是一种屈辱。尽管他们变形并非由于犯了罪过而受到惩罚,毕竟还是由于怯懦,他们才自愿地变成动物形状。卡里俄普却不然，她歌颂的是色列斯[④]的功绩和历史,她说色列斯是第一个人用弯曲的犁头去耕地,在地里种果实和生产的营养品,也是第一个人制定了法律,我们全体都沾到她的恩惠。"我要歌颂的就是她,她是值得歌颂的,但愿我的诗才值得歌颂她!"当卡里俄普唱完了，庇耶里德九姊妹却断定她们自己是竞赛中的胜利者;但是她们正要开口说话，挥手叫嚷时,却发见她们的手变成了翅膀,胳膊上长了羽毛,每个人都看到其他八姊妹嘴都变成了喙。她们正要表现自己的悲痛,鼓动的翅膀却送她们飘到空中,化成了啄木鸟,在树林里叫号。她们一直到现在，据

① 注见上文。

② 阿蒙(Ammon)是埃及的最高神,相当于希腊的宙斯,即罗马的朱匹特,看文义,阿蒙头上长角,是受朱匹特逃埃及时伪装的影响。

③ 以上都出自«变形记»或古代传说,不详注。

④ 卡里俄普(Kalliope),史诗女神，九女诗神之一;色列斯(Ceres)，女谷神。在比赛中庇耶里德歌颂反抗天上诸神的巨灵族，而女诗神则歌颂天上诸神，特别是谷神。

奥维德说，还保留着原来的那种多嘴多舌喋喋不休的老习惯。(《变形记》，V，670)

这里变形还是一种惩罚，在多数事例中，是对不敬神的惩罚。

2）关于其它一些神和人变形为动物的著名的事例，如索尔色[①]能使人变成兽，被变形者固然不是直接由于犯了什么罪过，但是处在动物的情况至少仍然显得是一种灾祸和屈辱，连为私图而造成这种变形的主体也不能因此获得荣誉。索尔色只是一个次要的不很煊赫的女神，她的能力只是单纯的魔术，而交通神却能援助俄底修斯，终于使那些中魔的旅伴脱了险。与此类似的有天神宙斯所扮成的各种形状，为着劫掠欧罗巴，他变形为牛；他追求列达，就变形为天鹅；他变形为一阵金雨，使达娜受了孕[②]；这些变形目的都在欺骗，要达到的都不是精神性的而是粗鄙的出于自然冲动的意图，经常遭到天后的有理由的妒忌。在许多古老的神话里，一般生殖方面自然生活的观念在这里(《变形记》里——译者)由想象虚构成一些关于神和人的父亲(天神宙斯——译者)淫行的零星故事，不过他不是以自己的原形而且大半也不是以人形，而是故意扮成动物和其它自然界事物的形状来干他的淫行的。

3）最后还有些人兽同体的杂种，也没有被希腊艺术抛弃掉，不过动物性部分是被看作缺乏精神性的和由堕落来的。例如在埃

① 索尔色(Circe)，日神的女儿，住在啊呀岛上，俄底修斯在特洛伊战争结束后，乘船回希腊，路过啊呀岛，他的旅伴们饮了索尔色的药酒，都变成了猪，交通神送给俄底修斯一种草药根，解了药酒的魔力，索尔色被迫使他们还原为人，并且和俄底修斯结了婚，事见荷马史诗《奥德赛》。

② 据希腊神话，天神宙斯很好色，欧罗巴(Europa)是腓尼基的一个公主，在海滨游戏时，天神变牛把她劫走；列达(Leda)是斯巴达的一个公主；达娜(Danae)是阿高斯的一个公主；这些凡人女子和宙斯结婚之后生下来的有神和有名的英雄。

及，牡山羊孟德斯是被崇敬为神的（希罗多德的《历史》，II，46），根据雅布伦斯基[1]的意见（见克洛伊佐的《古代民族的象征和神话》，I，477），它象征大自然的生殖力，特别是太阳的生殖力。人们崇拜这种牡牛达到了淫秽的程度，据诗人品达说，连女人们也献身给这些动物。在希腊，畜牧神潘恩[2]却是令人见到就恐惧的神；后来在一些山神、林神和畜牧神身上，牡山羊的形状只以次要的形式出现在脚上，而在最美的标本上面，只是两个尖耳朵和两个小角才保存着牡山羊的形状，其余各部分都是按照人形而构成的，而兽形的部分则缩成微不足道的遗痕。尽管如此，林神在希腊并不是一种高级神，不代表什么精神力量，他们的性格特征总是淫逸，放荡，快活。他们固然也有时表现出较深刻的意蕴，例如慕尼黑所藏的一座林神雕像描绘出林神把幼小的酒神抱在怀里，带着深情厚爱的微笑看着他。他并不是酒神的父亲，只是酒神的照管人，他对着婴儿的天真纯洁所表现的喜悦颇类似圣玛利对基督的爱，这在浪漫型艺术里却提高到具有高度的精神性。在希腊人中间，这种最美的慈爱还仅限于林神这一次要的范围里，显示出它的来源要回溯到动物的自然的生活，所以由林神之类低级的神表现出来。

与此类似的中间（杂种）形象还有半人半马的怪物[3]，也是以自然方面的淫逸和肉欲为主要的性格特征，精神方面却退居次

---

[1] 雅布伦斯基（Jablonski，1660—1741），德国新教神学家。

[2] 潘恩（Pan），希腊的山林畜牧神，人身羊脚，和埃及的孟德斯相当，据说他爱恶作剧，常突然出现在过路人面前，引起他们恐惧。山神（Faun）和林神（Satyr）都和畜牧神潘恩同类的，在文艺作品中代表喜剧方面的精神。

[3] 原名桑陀（Zentaur），这种人首马身的怪物住在希腊北部山中，大概象征骑士生活。齐雍（Chiron）是其中最著名的一种，他还擅长骑射和体育，所以做了阿喀琉斯的塾师。

要地位。但是齐雍当然比较高贵，他是一位能干的医生，阿喀琉斯的塾师，不过作为一个小孩的教师，他并不能摆在神的行列，而只表示他具有凡人的才智。

从此可见，在古典型艺术中动物形状在各方面都受到改变，总是用来表示罪恶，低劣，单纯自然而缺乏精神，而在希腊以外，它们却曾用来表示正面的绝对的东西。

## 2. 旧神和新神之间的斗争

第二个阶段比上述贬低动物的阶段较高一级，这就是古典型艺术中的真正的神们既然以自由的自我意识（自觉），即精神性的个性本身所固有的力量，为他们的内容，他们也就能作为认识和意志的主体，即作为精神的力量，而呈现于观照。它们被表现为人的形象，这人性的因素不是由想象从外面强加于这种内容的一种单纯的形式，而是内在于意义、内容或内在因素本身。至于神性的因素一般是按照本质作为自然和精神的统一来理解的；这两方面都属于绝对；只是这种谐和（统一）的不同的表现方式才形成这一阶段的各种艺术形式和各种宗教的发展阶段。按照我们的基督教的观念，神是自然界和精神界的创造主，因而被视为不能在自然中有直接的存在，因为他只有从自然存在退回到他本身，作为精神的绝对的自为存在，才是真正的神。只有对有限的凡人的精神，自然才处在对立地位，才成为一种界限和范围；有限的凡人的精神如果要打破这种界限和范围，它就只有在认识方面用思考来掌握自然，在实践方面能实现精神观念、理性、善和自然之间的和谐，才能

把自己提升到无限。而这种无限的活动就是神，因为神才达到对自然的统治，他作为这种无限的活动及其认识和意志，本身就是自为的(自觉的)。

在真正的象征型艺术所表现的宗教里，情况却与此正相反，我们在前文已经见到，内在的观念性因素和自然这两方面的统一是一种直接的结合，因而这种结合在内容意义和形式两方面都以自然因素为其基本定性。所以太阳，尼罗河，海洋，大地，生和死以及生殖和再生殖的自然过程以及一般自然条件的变化过程都被看作神的一种存在和生活而受到崇拜。不过这些自然力量在象征型艺术里是原已经过人格化的，因而被摆在和精神因素相对立的地位。如果按照古典型艺术的要求，神既与自然相和谐(统一)，就应分化成为一些精神的个性①，单纯的人格化就还不够。因为人格化如果只以纯然一般的力量和自然活动(作用)为它的内容，那就还完全是形式的，并没有渗透到内容意蕴里，并不能使其中精神因素及其个性获得具体存在。所以古典型艺术的情况就必然与此相反，被贬低的不是动物性，而是一般自然力量，以便精神性得到相应的提高；因为形成基本定性的已不是人格化而是主体性格。但是另一方面古典型艺术中的神们也还不应该不再是自然力量，因为神在古典型艺术里还不应作为本身绝对自由的精神而达到表现。但是自然只有在两种情况里才见出一种被创造的服从意旨的创造物和与它割裂开来的创造主之间的关系：一种是象在崇高艺术里那样，神还是作为太一实体的本身抽象的观念性的统治而表现出来的；另一种是象在基督教里那样，神是作为具体的精神，提高到成

① 即变成一些个别的各有个性的神。

为精神存在和具有人格的自为存在，享有完满自由。这两种情况都不符合古典型艺术观点。古典型艺术的神还不是自然的主宰，因为它还没有把绝对精神当作他的内容和形式；神已不再是自然的主宰，因为失去神性的自然事物和人的个性之间的在崇高艺术里那种关系已经消失，二者的关系已调节成为美，在美里一般与个别、精神与自然这双方面在艺术表现里都充分享受各自的权利而毫不削减。所以古典型艺术中的神仍然保持着自然力量，不过这种自然力量不是作为一般的大自然来理解的，而是太阳、海洋等等的明确的因而有局限的活动（作用），一般地说，就是这种特殊的自然力量显现为一些精神的个性，而且就以这种精神的个性为它们各自特有的本质。

古典的理想，象上文所说的，既然不是直接现成的，而是只有通过否定精神形象中的消极因素的过程才能出现的，所以对起源于较早的宗教观念和艺术观点之中的生糙的、不美的、粗野的、离奇的纯然自然性或幻想性的因素进行改革和提炼，就成为希腊神话的基本旨趣，因此就要达到表现的是一定范围内的一些特殊事物的意义。

我们现在如果要就这一要点进行较详细的研究，我得马上声明：我们现在的任务不是对希腊神话中的多种多样的观念进行历史的研究。这方面与我们有关的只是上述改造过程中的一些主要阶段，要说明的是这些阶段对于艺术及其内容的形成所具有的普遍意义。至于那些数不清的个别神话、故事和传说以及一些涉及地方性和象征性的东西，总的说来，虽然在新神世界中还保持着它们的权利而且还偶然附带地出现于艺术形象，毕竟和我们要探

讨的主题无关，我们只好把这一大堆材料推开，只在举例时才提到它们。就大体来说，我们可以把现在往前走的道路和雕刻的历史发展过程进行比较。因为雕刻按照神们的真正形象把他们表现出来供感性观照，形成了古典型艺术的真正中心，尽管诗（不同于雕刻所特有的镇静自持的客观性）可以把神和人表现得更完满些，或则说，把人的世界和神的世界按照它们的活动和运动表现出来。正如在雕刻里开始的主要阶段就是把本无形式的从天上掉下来的（自然的）石头和木头塑造为人的形象，才成了雕像，例如罗马派使节去隆重地搬运到罗马的那座小亚细亚的伟大女神帕什弩斯的雕像就是这样。我们在这里也是要从尚无形式的生糙原始的自然力量开始，只把这些自然力量提高到具有精神性的个性和凝聚为固定的形象所经历的步骤标志出来。

在这方面可以区分出三个最重要的步骤。

**首先**应引起我们注意的是**神谕**，神谕还只通过自然事物把神的本无形象的见识和意志宣示出来。

**第二**个要点涉及一般自然力量以及法权之类抽象概念，这些是真正具有神性的个体[1]的发祥地和基础，是他们出生和活动所必有的前提——他们是些旧神，不同于新神。

**第三**，也是最后，绝对必要的向理想的进展是把原先对自然活动和最抽象的精神关系所进行的一些肤浅的人格化作为本身次要和消极的因素而加以否定，把它们排挤到后面去，通过这种贬黜（否定），独立自足的精神个性以及它的人的形状和行动才获得巩固的统治。这种变革形成了古典神的起源史中的关键，它在希腊神

① 即具体的个别的神。

话中以既素朴而又明确的方式表现为新神和旧神的斗争，即表现为巨灵族的崩溃和以宙斯为首的神族的胜利。①

### a）神谕

关于第一点，即神谕，我们在这里无须详谈，它的要点只在于：在古典型艺术中单纯的自然现象不再受到崇拜，既不象古波斯人那样向石油矿和火祈祷，也不象埃及人那样把神仍看作不可思议的、神秘的无声的谜语，而是把神看作有知识、起意志的主体，能凭自然现象向人类启示他们的智慧。古希腊人就是本着这个看法去向多多拿神坛求神谕②，问他们是否可以采用来自蛮族的那些神的名字，神谕回答说，"用它们。"（希罗多德的《历史》，II，52）

1）神们宣谕所用的符号大部分是很简单的；在多多拿，这些符号就是圣橡的响声、流泉的细语以及起风时铜器的震动声。在德罗斯③，用的是桂树的响声。在德尔斐④，风吹铜鼎的声响也是决定性的预兆。除掉这些自然声响以外，人本身也是神谕的喉舌，他失去清醒的理智，进入灵感状态，弄得神魂颠倒，例如德尔斐的女巫受地下迸发的蒸汽麻醉，弄得神智不清，就说出神谕，或是求神谕的人在特罗浮尼乌斯崖洞⑤里看到一些幻相，对这些幻相进

---

① 流传下来的希腊神话以宙斯（天神）为主，他是在造反和推翻了旧神族即巨灵族之后，才获得统治权的。

② 多多拿（Dodona），希腊最古的求神谕的地方，天神宙斯的神坛所在，神谕是通过风吹树叶声来解释的。

③ 德罗斯（Delos）是爱琴海中一个小岛，阿波罗神坛所在地，桂树是代表阿波罗的圣树。

④ 德尔斐（Delphi），希腊最著名的求圣谕的地方，阿波罗神庙所在。

⑤ 特罗浮尼乌斯是建筑德尔斐神庙的工程师，死后即葬在附近的崖洞里。

行解释，就得到答案。

2）但是这些外在符号还要加上第二方面的因素。在神谕里，神固然被看作知识的主体，所以最著名的神谕都来自知识之神阿波罗，不过他宣示意旨时所采取的完全是暧昧的自然的形式，一个自然的声响或是一些不相联贯的字音。形式既然暧昧，精神性的内容也就隐晦，所以需要解释和说明。

3）这种说明尽管把原来仅取自然形式的神的启示化为精神形式而成为意识的对象，它本身毕竟还是隐晦的、模棱两可的。因为神在他的知识和意志方面是具体的普遍性，他的言语或诏谕也就应是具体的普遍性。但是普遍的东西不是片面的和抽象的，而是具体的，既包含这方面又包含另一方面的。[①]人作为无知者和有知的神对立，所以人也是在无知中接受神谕的，这就是说，神谕的具体的普遍性对于人来说是不明确的，所以当他要按神谕来作出决定时，人从神谕的模棱两可的意义中只能挑选某一方面，因为每一个特殊情境之下的行动是有定性的，所以人只能按照神谕的某一方面作出决定而排除其中的另一方面[②]。但是一旦他发出动作了，把所作的事在实际中完成了，这件事就变成他自己的事，他须为它负责，这时他就陷入冲突；他马上就看到神谕所包含的另一方面是反对他或对他不利的，他的动作的命运，违反他的认识和意志，就落到头上，知道这种命运的不是他自己而是神们。反之，神们又是一些确定的力量，他们的诏语，如果也具有这种确定性，例

① 即模棱两可。

② 传说波斯大帝若克色斯征希腊，遣使者到德尔斐求神谕，回答是"一个强大的国家要遭倾覆"，他认为这是胜利的预兆，但结果遭到倾覆的不是希腊而是波斯。这个传说可以说明黑格尔的意思。

如阿波罗怂恿俄瑞斯特复仇的神谕[1]，也就由于这种确定性而导致冲突。

因为在一种情况下启示神旨的神谕所取的形式是完全不确定的表面语言或是文字的抽象的内在意义，内容本身就会由于这种模棱两可性带来分裂或冲突的可能，所以在古典型艺术里用神谕形成内容，使神谕占重要地位的不是雕刻而是诗，特别是戏剧体诗。但是在古典型艺术里神谕毕竟还占有重要地位，这是因为其中人的个性还没有达到内在性(精神性)的最高峰，而只有在这种最高峰上主体才能完全凭自己替自己的行动作出决定。依我们近代人的意义来了解的"良心"在古典型艺术中还没有地位。希腊人固然往往凭自己的情欲去行动，不管那种情欲是好是坏，不过应该鼓舞他而实际上也是在鼓舞他的那种真正的情致却是从神们那里来的，神们的内容和力量就是这种情致所属的一般。希腊英雄们或是胸中充满着这种情致，或是在神们不是直接现在眼前命令他们怎样行动时，就求教于神谕。[2]

### b）旧神与新神的差别

在神谕里，内容来自有知识和起意志的神们，而外在显现的形式却是抽象的外在的自然的东西，所以另一方面[3]，自然的东西，

(1)　俄瑞斯特在父亲被母亲谋杀之后，阿波罗在神谕中劝他逃到雅典娜神庙里谋复仇，事见埃斯库罗斯以这事为题材的《阿迦门农》等三部曲。

(2)　黑格尔往往把伦理信条或理想叫做神，它是情致的来源，也是诗中人物行动的动力。只有在情致这种动力不发生作用时，人物才去从神谕中找行动的动力。前一种情况在古典型艺术中是主要的。

(3)　与内容对立的形式方面，亦即自然现象方面，神通过自然的东西启示他的意旨，所以自然的东西又成为神谕的内容，其缺点在于还没有独立自足的个性。

从它的普遍的力量及其作用来看，就变成了内容，从这种内容中独立自足的个性先要挣扎涌现出来，然后才获得一种形式的肤浅的人格化，作为它的最近似的形式。对这种单纯自然力量的抛弃以及这种自然力量所由克服的对立斗争就是我们要感谢真正古典型艺术的重要贡献，所以我们要就这一点进行较充分的研究。

1）首先应该指出的是这样一种情况：现在我们所要讨论的不是一种作为一切事物起源的本身既已完成的脱净感性因素的神，象在崇高艺术里或一部印度艺术里的世界观那样，而是一些自然神，首先是自然的一些普遍力量，提供了起点，这就是浑沌，塔塔路斯，爱越布斯这整系列的地下幽灵，以及天神乌冉弩斯，地神迦亚，巨灵族的爱若斯和库若诺斯之类旧神[1]。从这些旧神产生了一些较有定性的自然力量，例如希里阿斯和俄侃诺斯之类[2]，这些神是后来一些在精神上个性化了的神的自然基础。这样就出现了一套由想象造成而由艺术加以形象化的神谱和宇宙学，其中最早的一批神对于观照还是不明确的或体积巨大无比的，同时还带有很多的象征性质。

2）这些巨灵族神之间有下列几种较明确的差别：

2a）首先是些天体和地球的威力，是些没有精神的伦理的内容，因而还是些丑陋、庞大、无形式的神，象印度人或埃及人的幻想出来的那样。他们和其他一些自然怪物，例如布朗特、斯特洛普、百

(1) 浑沌（Chaos）即天地开辟以前神和人所从出的浑茫无限空间，据希腊神话，浑沌生天神乌冉弩斯（Uranos）和地神迦亚（Gaia），天神和地神交配生巨灵族神（Titanen），子女共十二人，天神把其中六个儿子抛到阴间，地神愤怒，唆使他们造反，把天神推翻，由巨灵族之一库若诺斯（Kronos）继承天神位，这些都是后来由宙斯（Zeus）推翻的旧神体系。

② 希里阿斯（Helios）旧日神；俄侃诺斯（Okanos）旧海神。

手考陀、布里阿罗伊斯、基吉斯之类巨灵族神[①]，原先都一起受天神乌冉琴斯和后来的库若诺斯的统治。库若诺斯这个巨灵族的头目显然象征时间，他把他的子女全吞吃掉，就象时间把它所产生的一切终于消灭掉一样。这个神话不是没有象征意义的，因为自然生命实际上都受时间的控制，只让可消逝的东西获得存在，例如史前时代的一种人民，还只是一个民族或部落，还没有形成国家，还不追求本身的固定目的，终于被时间的威力所淹没掉，没有留下任何史迹。只有在法律、道德和国家政权里才有不随世代消逝的固定的东西；诗神也是如此，她也使一切作为自然生活和实际行动而随时间消逝的东西能持久和固定下来。

2b）但是属于这个旧神体系的不只是一些单纯的自然力量，此外还有些驾御自然原素的威力。特别重要的是通过气、水和火之类原始的自然原素的力量对金属进行最早的加工。我们在这里可以提到考里邦特，特尔钦，善的精灵和恶的精灵们，帕塔肯，侏儒，矮子之类身小腹大，擅长开矿的神灵们。[②]

首先应该提到普罗米修斯，他在由旧神到新神的转变过程中占着突出的地位。他是巨灵族中一个特别的神，他的故事值得特别注意。他和他的兄弟爱庇米修斯原来都是对新神友好的，他后来以人类救星的身份出现。[③]人类除掉这一点以外，在和新神与巨

① 这些都是旧天神的子女，一些长了五十个头和一百只手的怪物，巨灵族神据说是旧天神的血洒在地上长成的大而且丑的怪物。

② 考里邦特（Korybanten），生育女神的女司祭们，在祭典中敲锣狂歌狂舞；特尔钦（Telchinen），海神的后裔，能呼风唤雨，发明了各种技艺，包括农艺；帕塔肯（Pätaken）未详，所举的这些神或精灵都与用金属的手工艺有关。

③ 普罗米修斯（Prometheus）从天神那里盗火给人类，受天神迫害，事见埃斯库罗斯的《普罗米修斯在束缚中》悲剧。他的名字在希腊文中意思是"事前思考"，他的兄弟爱庇米修斯（Epimetheus），字义是"事后思考"。

灵族旧神的冲突中没有起过什么作用。普罗米修斯把火带给人类，使人类有可能满足自己的需要，从事发展各种技艺；从此技艺才不再是自然的东西，过去巨灵族好象和技艺没有什么密切的关系。[①]为盗火这件事，宙斯惩罚了普罗米修斯，后来赫克里斯才把他从痛苦中解救出来。乍看起来，这些普罗米修斯的主要事迹都见不出巨灵族的特征；而且人们还不难看出这里有些不一致处，普罗米修斯，和谷神色列斯一样，是人类的恩人，却被算在旧巨灵族诸神之列。但是如果研究得更仔细一点，这里就没有什么不一致处。柏拉图著作中有几段提供了充分的说明。例如那里有由宾客向青年苏格拉底说的一段神话，据说在库若诺斯的时代，人类从地里生出来，神亲自照顾到人类的一切；但是接着就出现一个相反的运动，大地就须专心照管自己[②]，以致动物都变成野蛮的，人类原来可以信手拈来他们的食物和日用必需的东西，现在却无依无靠了。就在这个时候（见柏拉图的《政治学》，Bekk. II，2.283页），普罗米修斯把火带给人类，但是技艺却是由赫斐斯陀斯和他的女助手雅典娜带给人类的[③]。这里可以见出火与就生糙材料加工的技艺是分得很清楚的，只有火才是由普罗米修斯带给人类的。在《普罗泰戈拉》对话里，柏拉图还就普罗米修斯的神话作了进一步的叙述（I，1.170—174页）。从前有一个时候，只有神而没有可朽的种族。到了预定的应该产生可朽的种族的时候，神们就在地的内部把他们造成，用的材料是土和火以及土和火的混合物。等到神们要把人

---

① 巨灵族神还只代表自然力量。

② 英译注：对人类生活不再关心。

③ 赫斐斯陀斯（Hephaestos）铁匠神，火神；雅典娜（Athena），雅典的护神，也是手工艺的护神。

类带到阳光里的时候，就把他们交给普罗米修斯和爱庇米修斯，去按各个人所应得的分配给他们各种能力。爱庇米修斯请求他哥哥把这个分配的差事交给他一人承担，他说，“我分配了，请你来检阅”。但是爱庇米修斯不恰当地把全部能力都分配给动物，没有剩下什么给人类。普罗米修斯来检阅，就发见到其它有生命的东西都照顾得很周到，应有尽有，而人类却裸着身体，没有掩护，也没有武器。但是规定要让人类从地下走进阳光里的日子已经到了。想帮助人类而不知道给什么好，普罗米修斯就从赫斐斯陀斯和雅典娜那里偷来了他们共同的智慧和火（因为没有火，他们的智慧就得不到，也没有用），把火送给了人类。人类因此得到了对生活为必要的智慧，但是还没有政治技艺，因为政治技艺还在宙斯那里，普罗米修斯没有办法闯进宙斯的天宫，天宫的四周都站着令人望而生畏的守卫者。但是他偷偷地钻进了赫斐斯陀斯和雅典娜合做手艺的工作室里，从赫斐斯陀斯那里偷到了用火的技艺，从雅典娜那里偷到了纺织的技艺之后，就把这些技艺送给了人类。人类从此就有了满足生活需要的能力。但是由于爱庇米修斯的错误，普罗米修斯却为盗窃而受到了惩罚，象上文已经说过的。紧接着上面的故事柏拉图又谈到人类当时还没有为着抵御动物、保证自己安全的战争技艺，这种战争技艺只是政治的一个组成部分；因此，人们聚居在城市里，但是那里还没有政治组织，他们自相欺凌，又回到分裂局面，于是天神被迫派遣交通神把廉耻和正义（法）送给人类。

在这些段落里，满足身体舒适和直接生活需要的目的与满足伦理、法律、所有权、自由、共同精神生活目的的政治组织之间的区别划分很明确。普罗米修斯并不曾把这种伦理的和法律的东西教

给人类，他教给人类的只是征服自然，利用自然来满足人类需要的本领。火和利用火的技巧本身并不是什么伦理性的东西，纺织的技艺也是如此，它们都首先只为私图和个人利益服务，对人类生活的普遍方面和公众生活并没有关系。普罗米修斯既然没有把精神的和伦理的东西分配给人类，所以不能属于新神而只能属于巨族旧神。赫斐斯陀斯固然也掌握着火和用火的全部技艺，而却是一个新神，但是宙斯把他从奥林普山上抛到地上，他以后就成了一个跛腿的神。所以我们看到谷神色列斯和普罗米修斯一样是人类的恩人而却列在新神之列，这里并没有什么不一致之处，因为谷神教给人的是农艺，而农艺是和财产、婚姻、习俗和法律紧密联系在一起的。①

2c）此外还有一种第三体系的旧神。这里所包括的固然不再是些人格化的单纯的自然力量，不再保持着原来粗野或奸诡，也不再是服务于次要的人类需要的那些驾御个别自然原素的力量，而是很接近观念性、普遍性和精神性的一些神。但是这些力量或神还缺乏精神的个性以及适合这种精神个性的形象和显现，所以他们在作用上还或多或少地和自然的必然性与本质保持密切的关系。作为例证，可以提到关于涅米什斯、狄克、厄运弩、幽门尼德、慕伊锐等神的概念②。这里当然已经含有法权和正义的确定意义，

① 黑格尔认为人类首先通过生产去满足直接需要，然后才进入政治生活或精神生活，他根据这个标准把希腊神分为仅涉及自然力量的旧神和涉及社会生活的新神两种。这里有些创见，但是他把直接自然需要和社会生活的对立绝对化了。他自己举的谷神的例子就说明这种对立并不是绝对的。

② 涅米什斯（Nemesis），运气女神，分配祸福给人类，特别使过分幸运而骄矜的人遭到灾祸；狄克（Dike），掌时令和正义的女神；厄运弩（Erinnyen）和幽门尼德（Eumeniden）都是复仇女神，前一个名称较古，即后来罗马人所称的富里亚（Furiae）；她们是一群长着翅膀的、头发里缠着蛇的、眼睛淋血的少女，专以报仇为业；慕伊锐（Moirae），命运女神，三姊妹，最小的持纺纱杆，管出生；第二个持纺锤，管一生命运；最长的持剪刀，剪断生命线。

但是这种必要的公理还不是作为道德的精神和实体来理解和表现的，而只是最一般的抽象概念或是在精神关系之内的涉及自然关系的一种不明确的公理，例如骨肉之爱及其公理并不属于自觉精神的自由，因而也不属于明文规定的法律，而是与此正相反，只是一种不可调解的复仇的公理①。

关于进一步的研究，我只提出一两个观点。例如涅米什斯所代表的力量就是贬黜原已提高的人，把过分幸福的人从他的高位推下去，因而恢复到平衡。这种要求平衡的公理只是抽象的和表面的，固然也在精神情况和关系的范围里起作用，却不是把这些精神情况和关系作为这种公理的内容。

另一个主要方面就是关于家庭情况的公理之所以划归旧神掌管，是由于这种公理所根据的是自然关系，因而和明文规定的公共法律是相对立的。这个道理可以用埃斯库罗斯的《复仇的女神们》②作为最明白的例子来说明。这些凶恶的少女们追捕俄瑞斯特，因为他杀害了自己的母亲，而这次杀害是新神阿波罗命令他进行的，为的是不让被暗杀的丈夫和国王阿迦门农的仇得不到报复。所以全部悲剧表现出这两种神力之间的斗争，这两派神都亲自出场，站在敌对的两方面。一方面是复仇女神们，幽门尼德姊妹，而这些女神们却又有"善心神"的称呼，我们对"凶狠妇"（我们把复仇女神们改称为这样的神）所惯有的概念是粗鲁野蛮的。因

① 德文 Recht可指"法"，"法律"，"法权"，"正义"，"公理"等等，这里指的特别是报仇方面的理由，例如父母被杀害，子女就有理由报仇，如一些希腊悲剧所涉及的，这种理由就是这里的所谓"公理"。

② 复仇女神的拉丁称呼是 Furiae，意译为"凶狠妇"，情节见卷一 269 页正文和注。

为她们追捕俄瑞斯特，是要维持一种本质性的公理，所以在施加严刑之中她们并不只是可恨的、野蛮凶狠的。但是她们在反对俄瑞斯特时所要维持的公理只是植根于血缘关系的家庭中的公理。俄瑞斯特所撕毁的母子之间最亲密的联系正是复仇女神们所代表的实体。阿波罗却反对这种植根于血缘而且从血缘里感觉到的感性自然的道德，他要维护一种更深刻的公理，即受损害的丈夫和国王所应享受的公理。这种差别乍看起来象是表面的，因为双方所努力维护的都是家庭这同一范围里的道德。但是埃斯库罗斯的深刻的想象却在这里发见出一种矛盾，这个矛盾并不是表面的而是始终涉及本质的(从这一点看，我们对这位诗人的想象应该更加钦佩)。这就是说，亲子关系是以自然一体为基础的，而夫妻关系却来自婚姻，婚姻就不只是起于单纯的自然的爱或自然的血缘关系，而是起于自觉的愿望，因而属于自觉意志的自由道德范畴。①所以不管婚姻与爱和情感有多么密切的联系，它究竟不同于爱的自然情感，因为它还带有不依存于自然情感的自觉的职责，纵使爱情已消逝，这些职责还要受到承认。比起母子的自然联系来，婚姻生活实体性的概念和认识较晚起也较深刻，它形成国家的开始，而国家是自由的有理性的意志的实现。同理，国王对公民的关系也是一种政治的联系，即平等权利，法律和带有自觉自由精神的各种旨趣的联系，这就说明了旧女神幽门尼德姊妹为什么要惩罚俄瑞斯特，而阿波罗这位代表智慧和道德自觉性的神为什么要维护丈夫和国王的权利。阿波罗对抗幽门尼德姊妹是有道理的，他说，“克吕泰谟涅

---

① 亲子关系是自然的，不经选择的；夫妻关系是经选择的，有自由意志做基础的，黑格尔因此把夫妻关系看得比亲子关系能显出更高的道德。

斯特拉[①]弑夫弑君的罪如果得不到报复，我就会丧失光彩，把天后和天神所建立的联系看得一文不值。”（埃斯库罗斯的《复仇的女神们》，第206—209行）

同样的矛盾出现在《安蒂贡》[②]悲剧里，尽管它所涉及的完全是人类的情感的行动，而旨趣却更深刻，这部悲剧是一切时代中的一部最崇高的，而从一切观点看都是最卓越的艺术作品。这部悲剧中的一切都是融贯一致的；国家的公共法律与亲切的家庭恩爱和对弟兄的职责处在互相对立斗争的地位。女子方面安蒂贡以家庭职责作为她的情致，而男子方面国王克里安则以集体福利为他的情致。波里涅开斯带兵进攻自己的祖国，在忒拜国城门下被打死了，国王克里安于是下令，禁止人收葬这个国家公敌的尸首，违令者就要处以死刑。但是安蒂贡却不服从这个只顾到国家公共福利的法令，受妹妹对哥哥的敬爱所鼓舞，替他举行了葬礼。这样做，她所依靠的是神们的法律，但是她所崇拜的是阴间的神们（《安蒂贡》，451行），是掌内在的情感、爱、和骨肉之情的神们，而不是阳间的神们，不是掌自由自觉的民族和国家生活的神们。

3）关于古典型艺术观中的神谱，可以提出的第三点是旧神们在威力上和在统治期限上彼此之间的差别。这里我们要注意的有三点。

3a）第一点是这些旧神是按照先后承续的次序而出现的。根据赫西俄德，浑沌生地神迦亚和天神乌冉弩斯等等，接着是库若诺斯和他的家族，最后是宙斯和他的家族。这个次序一方面显示出

① 俄瑞斯特为着报父仇而杀掉的母亲。

② 关于《安蒂贡》见卷一280页正文和注。

由抽象的无形象的自然力量到较具体的、形象已较明确的自然力量的上升，另一方面也显示出精神力量对自然力量占优势的开始。埃斯库罗斯在他的《复仇的女神们》里让德尔斐神庙中的女巫这样开始她的祷告："在这祷告中我首先膜拜的是第一个下神谕者地神迦亚，其次就是特米斯[①]，她在这庙里继她母亲之后作出这种预言。"泡桑尼阿斯[②]也说地神是第一个下神谕者，却认为她后来把职位传给达芙涅。诗人品达在另一种次序里把夜神摆在第一，其次是特米斯，接着就是月神斐伯，最后是日神斐布斯(即阿波罗)。详细研究这些差别是有趣的，但不属于我们的范围。

3b）其次，这种先后承续的次序既然显出神们向深刻化和丰富化的进展，也就显出旧神体系中较早较抽象的一些力量的下降。最初最老的一些神力的统治权被剥夺掉了，例如库若诺斯推翻了乌冉努斯，后来的神力接替了旧神们的位置。

3c）改造[③]的这种否定的关系是我们一开始就定为古典型艺术第一阶段的本质，通过上述新神代替旧神的方式，这种否定的关系就成为古典型艺术第一阶段的真正的中心。在这里人格化成为神达到表现以及在前进运动中趋向人的精神的个性所取的一般形式，尽管这种个性起初还只表现于不明确的无形式的形象，想象却已把新神对旧神的否定态度当作冲突和斗争来看。但是重要的进展在于古典型艺术的真正内容和特有形式都由自然转到精神。这使我们能看到上述精神个性的进展和冲突已不再专属于旧神体

① 特米斯(Themis)，天神和地神的女儿，继地神掌德尔斐神谕，后来阿波罗继承了她的职位。

② 泡桑尼阿斯(Pausanias)罗马时代地理学家，《希腊游记》的作者。

③ "改造"指由旧神到新神的转变过程。

系，而是落在新神为着巩固他们对旧神的长久统治所进行的战争的范围里。

### c）旧神们的挫败

自然和精神的对立是绝对必要的。因为我们在前文已经看到，精神作为真正的整体，它的概念（本质）就它本身来看，只在于把自己分裂开来，本身既是客体（对象），又是主体[①]，以便通过这种对立，从自然里解脱出来，然后作为胜利者和胜利者的威力，自由地明朗舒畅地对待自然。所以精神本身的本质中的这种首要因素[②]也就是精神对自己的观念（认识）中的首要因素。从历史的实际情况来看，这个转变表现为由自然人改造为具有法治的情况，即具有所有制、法律、宪章制度和政治生活的社会人的前进过程。从神的永恒的观点来看，这就表现为通过具有精神个性的神们来战胜自然力量的过程。

1）这场斗争表现出一种极大的转折点，它是神们的基本事迹，只有通过这种事迹，旧神和新神的主要差别才可以显现出来。所以我们对突出这种差别的战争，不应看作一般神话，而应看作形成转折点的和表现新神的形成过程的一种神话。

2）神们这场猛战的结果是巨灵族旧神的挫败和新神们的胜利，从此新神们就获得了稳固的统治，被想象从各方面加以发展。巨灵族旧神们遭到放逐，被迫住在大地里层，或是象海神那样，在这明朗欢乐的世界的黑边缘上徘徊着，还有其他的旧神仍在忍受

① 精神能认识自己，所以既是主体，又是客体。

② 精神认识自己因而能驾御自然的能力。

各种各样的惩罚。例如普罗米修斯被钉在什提亚①的山崖上，一只无餍的老鹰在吃他的那副吃了又长的肝。汤塔路斯②在阴间被一种永不可解的渴病所折磨，希什浮斯③永远被迫把石头推上山顶而那石头却永远再滚下来。这些惩罚正象巨灵族的自然力量本身一样，本身漫无边际，是一种恶性的无限，对当然事物的渴望，或主体的自然欲念的无餍足状态，永远在重复出现，永远得不到安静或满足。希腊人具有神明的正确的感觉力，他们并不把对空阔渺茫的追求看作人类的一种最高理想，象我们近代人那样，而是把它看作应受天惩的罪孽，要把犯者打到阴曹地府里去。

3）如果我们泛泛地追问从现阶段以后，对于古典型艺术来说，是什么因素应退到后面，不应再作为最终的形式和恰当的内容而保持它的价值，我们就应该回答说，首先就是自然因素。与此同时，应该从新神世界中消逝去的还有一切混乱的、离奇古怪的、不明晰的东西，一切自然与精神，本身有实体性的意义与偶然的外在形状这二者之间的杂乱混淆。在这种新神世界里，凡是还没有足够的精神性的漫无节制的观念的产品都没有地位，都必须逃开白日的阳光。人们不管怎样把巨大的卡比里们和考里邦特们④之类生殖力量的体现打扮起来，这些形象从各方面来看，毕竟都多少属于

---

① 什提亚（Sythia），黑海北岸古国名。

② 汤塔路斯（Tantalus）泄露了宙斯的秘密，被打到阴间一个湖里，他患狂渴病，伸手去捧水，水就退下，不让他够着。

③ 希什浮斯（Sisyphus）神话中的柯林特国王，性贪婪，好欺骗，被流放到阴间，罚他把一块石头推上山顶，每次石头刚到山顶就又滚下来。见《伊利亚德》卷六，153行。

④ 卡比里（Kabiren）和考里邦特（已见前注）都是佛里基亚民间节日庆祝中所崇拜的神们，与酒神有密切联系。一说这两种神实是一事，职掌生育。

意识尚未破晓时的情况——还不消说歌德所描绘的在布罗肯山上把母猪当马骑的鲍博也是属于这种情况的[①]。只有精神性的东西才要求阳光；凡是还没有显现出来的，本身还没有显出明晰意义的东西都还是非精神性的，就还须退回到黑夜和昏暗里。是精神性的东西就要显现自己，净化自己，把幻想的任意性以及形象和其它混乱的象征雕饰都要净化去，因为精神性的东西要由自己决定自己的外在形式。

同理，我们在现阶段发现凡是只限于自然需要及其满足的人类活动也退到后面去了。象特米斯和狄克之类神所体现的古老的公理，都由于不是由起源于自觉精神的法律所规定的，也失去它们原有的无限效力了；另一方面，纯然地方性的因素虽然还起些作用，却也已经过转化，纳入带有普遍性的神们的形象中去，作为一种残余的痕迹而留下来了。正如希腊人在特洛伊战争中是作为一整个民族而斗争和胜利的，荷马所写的神们已把和巨灵族旧神们的战争视为过去的事，也已形成一种本身固定明确的神的世界，此后又通过诗和造形艺术而日益获得更完满的界定和固定。这种颠扑不破的固定性在于希腊神们在内容意义上只涉及精神，而这种精神不是就它的抽象的内在意义来看的，而是就它和适合于它的外在存在处于同一体来看的，正如在柏拉图的思想里，灵魂和肉体天然形成一体，在这种天衣无缝的坚实状态中，这个统一体就是神性的、永恒的。

① 鲍博（Baubo），歌德在《浮士德》里所写的一种怪神。

## 3. 否定过的旧神因素以肯定的方式保留在新神体系里

尽管新神们胜利了，有关旧神的东西在古典型艺术里仍然受到保存和崇敬，有时还保持上文说过的那种原始形式，有时采取了改造过的形式。只有狭隘的犹太民族神才不许自己身旁有其他神，因为尽管由于他的定性，他没有越出只是一个民族的神的局限，犹太神却要在一切中作为太一。这样一种神只能作为天地主宰通过创造自然才能真正地显示出他的普遍性，但是在其它方面，他是亚伯拉罕[1]的神，他带领以色列民族出埃及，在西奈山上颁布法律，把迦南地方分配给犹太人[2]。他和犹太民族是一体，这种紧密的联系使他成为只是犹太民族的神，因此，他既不作为精神而与自然处于肯定的一致，又不能脱离他的定性和客观存在，真正作为绝对精神而显示出他的普遍性。所以这位严峻的民族神是很狂热的，由于心怀妒忌，下令叫人把其他的神都看作伪神。希腊人却不然，他们从一切民族中发见他们的神，肯把外来的因素吸收进来。古典型艺术的神具有精神的和肉体的个性，因而不是太一和唯一的神，而是一种特殊(个别)的神性，这种神性，象一切特殊的东西一样，身旁还围绕着一系列其它特殊的东西，或是把它们作为自己的另一面而与它们对立，它就是从这另一面产生出来的，这另一面

---

① 希伯来民族的始祖。

② 事见《旧约》里的《出埃及记》，希伯来民族到埃及逃荒，后由摩西(代表神)带领逃出埃及，在西奈山(红海东岸)颁布十诫，要他们在迦南(即巴勒斯坦)定居。

就还保着它的效力和价值。这种神的情况就象在自然界各个领域里所发生的情况一样。尽管植物界代表地质的自然形成的真理①，而动物界又代表比植物界较高的真理，山岳和冲积地仍然是树木花卉所由滋生的土壤，而树木花卉又和动物界并存。②

### a）秘密教仪

希腊人保存旧神因素的最初形式是秘密教仪。希腊的秘密教仪之所以称为"秘密"，并不是说希腊民族对这些教仪的内容意义不是家喻户晓的。与此相反，大多数雅典人和不少的外方人都参加爱琉什斯的秘密教仪③的传授典礼，只不过不准把在传授典礼中所学习到的东西说出来。近代人特别费大力去研究这些秘密教仪所含的确切的观念以及人们在庆祝中所进行的宗教活动。但是大体说来，这些教仪里并不象隐含着多大智慧，或是深刻的认识，而只是保存了一些古老的传统，成为后来真正的艺术加工改造的基础，所以这些教仪就内容来说，并不是什么真实的高尚的美好的东西，而只是一些没有多大意义的低劣的东西。这种被奉为神圣的内容意蕴在秘密教仪中从来没有清楚地表现出来，而只是用一些象征符号来暗示的。事实上保密不说出的秘奥也是属于地、天之类巨灵族旧神的，而可以显示出来的，而且可以由自己显示出自己的只有精神。从这方面来考虑，象征的表现方式也就是这些秘密

① 植物分布取决于地质情况。

② 比喻在希腊不同历史阶段不同民族的神可以并存。

③ 这是希腊最著名的秘密教仪，崇拜的对象是谷神德米特（Demeter，即前文已见的色列斯）和她的女儿普罗索聘娜（Proserpina），即阴间皇后，传说她们都是农业生产的护神。教仪在爱琉什斯（Eleusis）举行（地点在雅典西南）。

教仪的秘密中的另一面，因为在象征表现里意义总是暧昧的，表现意义的外在形式总要包含一些有关意义以外的东西。例如谷神德米特和酒神巴库斯的秘密教仪也曾被人从精神方面去解释，因而具有深刻的意义，但是这种意义毕竟不是它的形式所能充分表达的，所以不能很清楚地从形式中显出来。所以秘密教仪对艺术没有发生多大影响。尽管有人说埃斯库罗斯故意透露谷神德米特教仪中的秘密，实际上他也不过说过阿特米斯[1]是谷神德米特的女儿，这算不得多大的智慧。

### b）保存在艺术表现中的旧神

其次，对旧神的崇敬和保存，在艺术表现本身中可以看得较清楚。上文我们已提到普罗米修斯，说他是一个遭到天惩的巨灵族旧神。但是我们也发见他获得了解放。因为普罗米修斯送给人类的火（因此他教会人类食肉），也和大地与太阳一样，是人类生存中一个重要因素，是满足需要的一个必不可少的条件，因此他长久受到人类崇敬。在梭福克勒斯的《俄狄普在柯洛诺斯》悲剧里有这样一段话（第54—56行）：

> “这是圣地，因为统治它的是海神
> 和送火的巨灵，普罗米修斯”。

注释家还补充了一段，说普罗米修斯象火神赫斐斯陀斯一样，在学园里和雅典娜一起受到崇敬，人们还指出雅典娜圣林里有一座庙，

---

① 阿特米斯（Artemis），女猎神，主生育的女神，后来又变成女月神，据希腊神话中一般的说法，她是天神宙斯和列陀（Leto）的女儿，阿波罗的妹妹。她掌生育，所以与谷神也有联系。

入口附近有一个台座，上面立着普罗米修斯和赫斐斯陀斯两神的雕像；根据莱什玛岂德[1]的记载，普罗米修斯表现得较老，手里持着笏，赫斐斯陀斯却表现得较年轻，居次要地位；台座上有一个祭坛，是两神共用的。所以按照神话，普罗米修斯并不是永远受惩罚，他的镣铐由赫克里斯替他脱下来了。这个解放的故事也有几个特点值得注意。普罗米修斯被解除了痛苦，据说是因为他预告过宙斯，说他的第十三个后裔有颠覆他的统治的危险。这位后裔就是赫克里斯。在亚理斯托芬的喜剧《群鸟》里，海神向赫克里斯说过（1645—1648行），如果他和宙斯签订放弃诸神统治权的条约，他就会自己损害自己，因为宙斯死后，遗产终于要落到他手里。事实上赫克里斯是唯一的凡人[2]登上了奥林普，由凡人变成了神，所以他的地位比仍属于巨灵族的普罗米修斯要高些。赫克里斯和他的后裔是推翻旧神统治的。他的后裔粉碎了旧王朝和旧王室的权力，因为这些旧王室专横自私，对人民漫无法纪，做了许多残暴的事。赫克里斯本人虽曾替其中一个统治者服务，但不是作为一个追求权位者而战胜了这种专制的野蛮统治。

与此类似的还有我们在上文已经举过的例子，可以在这里再提一下，那就是埃斯库罗斯的《复仇的女神们》。阿波罗和复仇女神们的斗争要由雅典的最高法院判决。这在大体上是一个由凡人组成的法庭，雅典娜作为民族精神的体现，当了首席法官，她应该解决这场冲突。法官们投判罪的和投宣布无罪的票数相等，因为

① 莱什玛岂德（Lysimachides），公元前四世纪亚历山大大帝东征中的一个名将。

② 据神话，赫克里斯是天神宙斯和希腊的一个公主亚尔克弥娜（Alcmena）的儿子。

对复仇女神们和对阿波罗都一样崇敬，但是雅典娜的白石[①]判决了阿波罗胜诉。复仇女神们大声叫嚷，反对雅典娜的判决，但是巴拉斯[②]平息了她们的气愤，允许她们在柯洛诺斯的圣林里有一个祭坛，享受崇拜。为此，复仇女神们应保佑人民不受地、天、海、风之类自然元素的灾害，还保证田地不歉收，生命种子、生殖和生育不出差错。巴拉斯自己则担负起照管战争和神们的斗争的任务（《复仇的女神们》，第901行以下）。同样，梭福克勒斯在《安蒂贡》里也不是只让安蒂贡一个人受苦难，遭杀身之祸，由于她的死，克里安也丧失了他的妻子和他的儿子希蒙，[③]这样也就受到了惩罚。

### c）新神们的自然基础

第三，旧神们还不但在新神们旁边保留着他们的地位，更重要的是自然基础在新神们身上也还保持住，而且由于它符合古典理想的精神个性，在新神们身上还有它的反响，它长久享受到崇敬。

1）因此，人们往往误入迷途，按照希腊神们所采取的人的形状和形式，把他们理解为自然元素的单纯的寓意。其实希腊神们并不是一些单纯的寓意。例如我们经常听说希里阿斯是日神，第安娜是女月神，奈普顿是海神[④]。但是这样把作为内容的自然元素和作为形式的用人的形状的人格化割裂开来，以及把这两方面的外在的结合看作神对自然事物的统治（如同我们在《旧约》里所看

① 即主席的最后决定票。

② 巴拉斯（Pallas），雅典娜的别名。

③ 希蒙是安蒂贡的未婚夫，她死后他就自杀了，他母亲在他自杀后，哀伤过度，也死了。参看第一卷280页注。

④ 希里阿斯（Helios）、第安娜（Diana）、奈普顿（Neptun）是旧神体系中的日神、女月神和海神。

惯了的)，这和希腊人的观念是不符合的。因为我们从来没有发见过希腊人用表达这种概念的字样，如果他们有这种概念，他们也就应当有表达这种概念的字样。希里阿斯就是太阳，看作神。[①]

2）同时我们在这里还必须坚持：希腊人从来不把单纯的自然的东西看作神性的东西。他们有一种明确的看法：是自然的就不是神的；这一点有时虽未明说而却由他们的神的概念所隐含着，有时却明确地说出来了。例如普鲁塔克在论伊西斯和俄西里斯[②]的文章里谈到对神话和神的各种不同的解释。伊西斯和俄西里斯属于埃及的观照方式，比起希腊的相应的神们[③]，在内容上含有更多的自然因素；因为他们所表达的只是由自然上升到精神的希冀和斗争。他们后来在罗马享受到更高的崇敬，形成了一种主要的秘密教仪。不过普鲁塔克仍认为把这些神解释成为日、地或水之类是不恰当的。在日，地，水之类事物里只有无边际、无秩序、有缺陷的和过分的东西才应归到自然因素方面去，只有美好的有秩序的东西才是伊西斯的作品，而理智和理(λόγος)则是俄西里斯的作品。所以这些神身上一切具有实体性的东西都不是由单纯的自然的东西所提供的，而是由精神的东西，普遍的东西，理和理智以及符合规律的东西所提供的。

由于对神们的精神性有这种认识，希腊人也把一些较确定的自然因素和新神们区别开来。例如我们惯把希里阿斯和色里尼[④]同阿波罗和第安娜[⑤]摆在一起，而荷马却把他们分别得很清楚。海

① 说明希腊的神不是自然力量的寓意表现或人格化。
② 埃及的女月神(亦即女地神)和日神，已见本卷第一部分第一章 c 3 节注。
③ 即希腊的女月神和日神。
④ 色里尼 (Selene)、希腊女月神，是希里阿斯(日神)的妹妹。
⑤ 比希里阿斯和色里尼较晚的希腊日神和女月神，新神比旧神自然性较少，精神性较多。

神俄侃诺斯和海神鲍赛敦[1]的关系也是如此。

3）第三，在新神们身上却仍保留着自然力量的回声，这些自然力量的作用（或活动）仍属于神们的精神个性本身。精神和自然的这种肯定的融合的基础在于古典型艺术的理想，我们在前文已经谈过，所以在这里只消举几个例子来说明。

3a）鲍赛敦具有环绕地球的海洋的力量，仍如滂沱斯[2]和俄侃诺斯一样，但是他的威力和活动范围却较远大：他建立了特洛伊，而且是雅典的护神，他一般是作为创建城市者而受到崇拜的，因为海有助于航业、商业和人与人的联系。新神阿波罗也是如此，他是知识的光，神谕的光，不过也还保存着自然光神希里阿斯的遗迹。浮斯和克洛伊佐等人对阿波罗是否代表太阳的问题固然进行过争论，但是事实上我们可以说，他既是太阳，又不是太阳，因为他不仅有这种自然内容，而且提高到具有精神的意义。绝对应该注意的是知识和照明之间的本质的联系，自然的光和精神的光按照它们的基本的定性是站在一起的。光作为一种自然因素是起显现作用的，尽管我们见不到光本身，光却使它所照的事物成为可以眼见的。由于光，一切事物就成为认识的对象，对于旁人就有认识的意义。精神也具有这样起显现作用的性格，它是意识、知识和认识的光。除掉这两种显现作用的活动范围不同之外，它们之间的差别只在于这一点：精神能显现出它本身[3]，在它所显示给我们的东西之中，或是在为它所造成的东西之中，它还保持着自己的本色；自然的光并不使它本身成为知觉的对象，而只是使不同于它和外在于

① 俄侃诺斯（Okeanos）是较早的海神；鲍赛敦（Poseidon）是较晚的海神。
② 滂沱斯（即 Pontus Euxinus）即现在的黑海。
③ 精神是自觉的。

它的东西成为知觉的对象，在这种关系中它从本身放射出来，不象精神那样还返射到本身[1]，因此它还没有达到较高的统一，在这种较高的统一里，在另一体里同时还是在自己本身[2]。正如光和知识有一种紧密的联系，阿波罗作为一位精神性的神也还令人回想到太阳的光。例如荷马把希腊军营里的瘟疫归咎于阿波罗，就是把他看作盛夏中太阳的热力。他的致命的箭也确实和太阳的光线有一种象征的联系。在外在的描绘里，我们必须根据较确切的标志，来断定一个神的意义主要地应该怎样解释。

特别是在追溯新神们的起源史之中，我们就易认出古典理想中的神们所保存的自然因素，这一点已由克洛伊佐显示得特别清楚。例如在朱匹特[3]身上就有些特征涉及太阳，赫克里斯的十二件伟绩，例如其中的盗取赫斯帕里德的金橘，也涉及太阳和一年十二月[4]。月神第安娜含有大自然的公共的母亲的意义，例如爱斐苏斯[5]的第安娜处在旧神和新神交替的阶段，她的主要内容是自然，生殖和营养，这也表现在她的外形方面，特别是胸膛乳房部分。但是这种特点在希腊女月神阿特米斯身上完全不突出了，她是一个射杀动物的猎女，显出一副青年女子的美丽的形象，只是半月形的

---

① 光没有自我意识，精神有自我意识。

② "另一体"指所认识的对象，"还是在自己本身"指自己不但认识到对象，同时也认识到自己。

③ 朱匹特（Jupiter），罗马人所崇拜的天神，相当于希腊的宙斯．他所掌管的主要是雷雨。

④ 大力神赫克里斯一生中做过十二件凡人无法做到的难事，其中第十一件是盗金橘。金橘是天后结婚时女地神送给她的礼物，交给赫斯帕里德（Hesperides，"夜神的女儿们"）看守，它们生在海外远方一个园子里，由一条毒龙守护着。赫克里斯杀了毒龙，取回了金橘。

⑤ 爱菲苏斯（Ephesus），小亚西亚海边城市，过去以月神庙著名。

马和箭还使人回想到旧女月神色里尼。女爱神阿弗洛狄特也是如此，愈追溯到她在亚洲的根源，她就愈接近自然力量，等到她来到希腊，她就显出魔力，秀美和爱情之类精神个性，尽管并没有完全丢掉原来的自然基础。女谷神色列斯也是以自然繁殖为出发点，后来才有精神的内容参加进去，这种关系是从农业和财产之类概念发展出来的。九诗艺女神缪斯是以泉水的流声为自然基础的；连宙斯自己也应看作普遍的自然力量，他是作为雷神而受到崇拜的。在荷马史诗里雷就已经是厌恶或赞许的符号，是一种预兆，因此就获得一种精神的人道的意义。天后朱娜和自然的联系在于神们所遨游的天空和大气层。例如传说宙斯把赫克里斯放在朱娜的怀里，她溃出的奶就变成了银河。

3b）在新神们身上一般的自然因素一方面贬低了，而另一方面也提高了，单纯的动物性因素也是如此。前文已讨论过动物性因素的贬低，现在我们可以指出它们的积极方面。古典的神们既然摆脱了象征的表现方式，获得了自觉的精神作为内容，所以动物的象征的意义也随着动物的形象愈有权利和人的形象以不伦不类的方式夹杂在一起，而愈趋于消失。动物的形象因此只作为标志而出现，被摆在神们的表现为人的形象的旁边，例如鹰跟着朱匹特，孔雀跟着朱娜，鸽子们跟着阿弗洛狄特，猎犬跟着阿努比斯作为阴间的警犬[①]之类。所以精神性的神们的理想中尽管还保留着一些象征的因素，这种象征因素却失去了它的原始的意义，原来形成重要内容的那种单纯的自然意义现在只作为一种残余和特殊外

① 阿努比斯（Anubis），埃及的引死人的阴魂到阴间的神，常带着一条警犬。所举各例都是用动物来标志神的品质或职位。

在标志而留存下来，由于这种外在标志的偶然性，它不免显得很离奇，因为它所指的已不是原始意义了。[①] 此外，这些神的内在方面既然是精神的和人的，所以他们的外在形状也不免现出人的偶然性和弱点。提到这点，我们不妨回想一下天神朱匹特的那么多的爱情勾当。按照这些爱情勾当的原来的象征的意义来看，我们在前文已说过，它们指的显然是一般的生殖活动和大自然的生生不息。但是朱匹特和天后朱娜的婚姻既然应看作名正言顺的关系，他的爱情勾当就是对妻子的不忠实，就有偶然的"露水姻缘"的外貌，就用臆造的秽史的性格偷换了原来的象征的意义。

随着一方面单纯的自然力量和动物性因素以及另一方面精神关系的抽象的普遍性的贬低，随着这两方面提升到精神个性的较高的独立自足性（个性受到了自然的渗透，而自然也受到了个性的渗透），我们就已把必要的起源史定作古典型艺术本质的真正的前提了，因为在这个过程中古典理想就凭本身的力量形成符合它的概念的那种样子了。精神性的神们的这种符合概念的实际存在就把我们带到古典型艺术的真正理想，这种古典型艺术，与已被征服的旧的艺术形式相反，它所体现的是不可消逝的东西，因为一般说来，凡是消逝都由于概念和它的客观存在不契合。[②]

① 例如我国过去民间神话中鹤作为长寿的标志，摆在寿星旁，总不免有些不伦不类，因为鹤已不作为一种通常的水禽来看待了。

② 本章描述象征型艺术作为古典型艺术的准备阶段。由象征型艺术到古典型艺术的过渡首先表现于神话中自然因素的降低和精神因素的提高，例如在希腊神话中这种过渡表现于旧神和新神（旧神侧重代表自然，新神侧重代表精神）的斗争以及新神的胜利。在第一阶段，新神一方面贬低了单纯的自然力量，另一方面也把自然力量提高到具有精神的意义。这是批判继承的过程，也是辩证发展的过程，在否定旧的东西的同时也肯定了而且提高了旧的东西，从而建立了新的东西。古典型艺术中新的东西主要是自觉的精神个性成为决定内容和形式的力量，从而达到内容和形式以及一般与特殊的真正的统一。

# 第二章　古典型艺术的理想

理想的真正本质是什么，我们在概括地讨论艺术美时已谈过了。现在要讨论的是特殊意义的理想，即古典型的理想，这也已在讨论古典型艺术这个概念时讨论过了。现在所涉及的理想只是古典型艺术实际上达到了形成它的最内在本质的因素而且把它表达出来了。从这个观点看，古典型艺术所掌握的内容是精神性的，同时也把自然和自然力量纳入精神领域里，因此不把精神表达为纯然内在的生活和对自然的统制。关于形式，古典型艺术用的是人类的形状，事迹和情节，通过这些因素，精神内容就完全自由地透明地显现出来，所用的感性材料不是只以象征的方式去暗示意义的外在形体，而是精神自己就已把感性材料作为符合精神本质的客观存在而居住在它里面。

本章可以划分为下列几个部分：

第一，我们先要讨论古典理想的一般性质。它在内容和形式两方面都是涉及人类的，而且内容和形式互相渗透，达到最完满的对应或契合。

第二，这里所说的人类的因素既然渗透到肉体形状和外在现象里，就会形成一种受到定性的外在形象，只适合于一种明确具体的内容意义。这样我们所看到的就是一种呈现于特殊个别事物的理想，理想就具体化为一系列的采取人类形状而存在的某些特殊

个别的神和统治人类生活的力量了。

第三，这种特殊个别因素不是只有一种定性的抽象品，由这种定性的基本性格来形成全体内容和指导表现的片面性的原则，而是同时本身就是一种整体及其特殊个别因素的统一和协调。如果不是这样，特殊个别因素就会成为冰冷的和枯燥的，它就会缺乏理想在任何情况下都不可缺乏的生气。

我们现在从普遍性、特殊性和个性这三方面，来进一步考察古典型艺术的理想。

## 1．总论古典型艺术的理想

我们在前文已研究过希腊神们的起源，因为神们对于理想的表现是中心，并且认识到他们属于由艺术改造过的传统。这种改造只能通过两方面的贬低，一方面是贬低一般自然力量及其人格化，另一方面是贬低动物性因素及其象征的意义和形象，这样就可以获得精神性的东西作为真正的内容意义，获得人的显现方式作为真正的形式。

### a）理想起源于自由的艺术创造

古典理想既然在本质上只有通过上述对过去材料的改造才可以出现，所以我们现在要指出的第二个方面就是理想是从精神产生出来的，因此它的根源在于诗人和艺术家的最内在最亲切的东西，诗人和艺术家用既明晰而又自由的沉静的思索把这种理想带到意识里来，而又抱着艺术创造的目的把它表达出来。有一个事

实好象和这种创作方式不相容，那就是希腊神话根据较古老的传统，含有外来的东方的因素。例如希罗多德在前已引过的一段话里说过，荷马和赫西俄德替希腊人创造了神，可是在其它段落里他又把这些希腊神和埃及等国的神紧密联系在一起。在他的《历史》第二卷（第四十九章）里，他明确地说过，把酒神达奥尼苏斯的名字以及法路斯和整套的崇拜仪式输入希腊的是麦朗普斯[1]，——但是他还补充了一句，说麦朗普斯是从提里尔人卡德茂斯和跟卡德茂斯到希腊博俄提亚邦的腓尼基人那里学得崇拜酒神仪式的。这些自相矛盾的话在近代引起了很大的兴趣，特别是克洛伊佐的研究。克洛伊佐试图从荷马史诗里去找古代秘密教仪以及汇流到希腊的亚洲、帕拉斯基亚、多多尼亚、特拉西亚、沙摩特拉西亚、弗里基亚、印度、佛教、腓尼基、埃及以及古诗人奥浮斯等方面的来源，此外还涉及许多个别地方的土生土长的因素之类细节。这些多种多样的传统根源乍看起来当然和上述两位诗人创造了神们的名称和形象的说法是不相容的。但是承袭传统和自己创造这两方面是完全可以统一的。传统在前，它是出发点，当然要流传下来一些因素，但是传统并不同时带来神们的真正内容意义和正确的形式。这种内容意义是上述两位诗人从自己的精神里提供出来的，他们在就传统材料进行改造之中也找到了真正的形象，所以他们实际上就是我们在希腊艺术所惊赞的那种神话的创造者。不过荷马所写的神们也不因此就纯粹是主观的虚构或臆造，他们的根源在于希腊人民

---

(1) 麦朗普斯（Melampus），传说中的希腊预言家和医生，据说崇拜酒神（Dionysus）的习俗是由他输入希腊的。酒神据说起源于希腊半岛以北的特拉西亚（Thracia）区域。酒神原是生育神，所以与法路斯（Phallus，男性生殖器象）的崇拜密切联系在一起。

的精神和信仰以及民族宗教的基础。这些神是绝对的力量和威权，希腊想象的最高成就，一般美的中心，仿佛是由女诗神自己传给诗人的。

在这种自由创造之中，希腊艺术家采取了一种和东方艺术家完全不同的立场。印度的诗人和哲人们也用现成的材料作为出发点，例如自然元素，天空，动物，河流之类，否则就是一种抽象概念，即无形象无内容的梵。但是他们的灵感导致主体内在因素的破灭。他们接受了一种困难的任务，要就外在于他们的材料进行加工，由于他们的幻想漫无节制，缺乏任何坚定的绝对方向，他们的作品就不可能真正是自由的和美的，他们只能始终困在材料里，漫无约束地游离不定地矫糅造作。他们就象一位没有地基的建筑师，一些断瓦颓垣、丘陵和悬崖成了他们的障碍，他们对自己要建筑的房子心中没有蓝图，所以他们所造成的只能是一堆粗野的不调和的离奇古怪的建筑物，而不是一种由想象根据精神来自由创造出的作品。另一方面，希伯来诗人所给我们的是他们从上帝那里听来的启示，所以这里又是一种不自觉的灵感，和艺术家的个性与创造精神是割裂开来和区别开来的。正如崇高中一般情况一样，抽象的永恒的东西，要通过一种和它不同而且外在于它的东西的关系，才能呈现于观照和意识。

在古典型艺术里情况却与此相反，诗人和艺术家也还是一些先知者和宣教者，要使人们认识到绝对的和神性的东西。他们和东方的诗人和艺术家的情况有下列一些区别：

1）第一，他们的神的内容不是外在于人类精神的自然，也不是唯一尊神（太一）的抽象概念，由此产生的只是一种肤浅的塑形

或是一种无形象的内在意蕴①，希腊神们的内容是从人的精神和人的生活中取来的，所以是人类心胸所特有的东西，人对这种内容感到自由而亲切的契合，他所创造的就是表现他自己的最美的产品。

2）其次，古典型艺术家们同时是些诗人，把这种材料和内容塑造成为自由的本身完满的形象。从这方面看，他们把自己显示为真正的具有创造性的诗人。他们把多种多样的外来因素都投进了熔炉，却不象女巫们那样只造出一些糟粕，而是用高深精神的纯洁火焰把一切混乱的、自然的、不纯的、外来的和无尺度的东西都烧光，使它们熔成一片，显出一种净化过的形式来，原来用来塑造的材料只留下一点微弱的痕迹。在这方面他们的任务一部分在于消除传统材料中凡是无形式的、象征性的、不美的、奇形怪状的东西，一部分在于突出精神性的东西，使它个性化，替它找到适合的外在表现。在这里我们第一次看到人的形象不再是人的动作和事迹的单纯的人格化，而是作为唯一适合的实际存在而出现，象我们已经见过的。这些形式当然也是由艺术家从现实中发见到的，但是他先须把其中偶然的不适合的因素消除掉，然后才能显示出人的精神内容，按照它的本质来看，适合于表现神和永恒的力量。这就是艺术家的自由精神的创造而不只是主观任意的拼凑。

3）第三，神们既然不仅是为他们自己而存在，而且也要在自然的具体现实和人类事件里发挥作用，诗人的任务也就要涉及认识神们在这些人间事物的关系里的现身和活动，以及阐明显出神

① 这就是说，不象印度诗人那样运用自然材料来象征某一概念，或是把一切归结到无形象的梵。

力干预的那些具体的自然事件和人的行动和命运，因此就分担了司祭和先知的任务。我们近代人从近代散文气的思索观点出发，按照普遍的规律和力量去解释自然现象，按照人的内心意图和自觉的目的去解释人的行动，希腊诗人们却随时随地都要着眼到神性的东西，把人类活动表现为神们的动作，通过这种阐明，才把神们发挥力量的各种不同方面都塑造出来了。因为一系列的这种阐明就产生出一系列的可以显示出这个神或那个神的动作。举例来说，如果我们打开荷马史诗，我们很难找到一件重要的事不是用神旨或实际的神助来解释清楚的。这种阐明就代表诗人的见识，自造的信仰和观点，例如荷马就往往现身说法，说出自己的观点，或是借所写的人物，司祭或英雄之口来说出自己的观点。例如《伊利亚特》一开始，就见荷马亲自把希腊军营的瘟疫（卷一，9—12行）解释为阿波罗惩罚阿迦门农的神旨，因为阿迦门农不肯把所虏的女俘还给她们的父亲库理赛斯，在下文（卷一，94—100行），荷马还通过卡尔柯斯把这个解释传达给希腊军。

在《奥德赛》的最后一章诗里，当交通神伴送求婚者们的亡魂到日光兰花园[①]里，他们碰见了阿喀琉斯和其他参加特洛伊战争的英雄们，后来阿迦门农也来到这里时，荷马也以同样的方式描述了阿喀琉斯的死（卷二十四，41—63行）：

“希腊人打了一整天的仗，等到天神宙斯把交战的两军隔开来之后，他们才把这具高贵的尸体运上船，把它洗干净，哭了一阵又一阵，然后把它涂上油。突然间海上传来一阵神的号哭声，惊惶的希腊人正想跳下空船舱里，一位见闻广博的老人，名叫

① 在希腊神话中的西方极乐世界里，英雄们的阴魂到这里虽死而不朽。

涅斯忒，把他们拦住了，这位老人的智谋一向是顶高明的。”接着他这样解释了这个现象：

“‘这是他母亲带着不朽的女神们踊出海面来迎她的死了的儿子’[1]。听了这句话，忠勇的希腊人就不再恐惧了。”

这就是说，他们懂得了这是怎么回事：这是人情之常，哀伤的母亲来会儿子，他们目所见耳所闻的只是他们亲身经历过的事；阿喀琉斯就是他们自己的儿子，他们自己也在悲伤。所以阿迦门农转向阿喀琉斯，继续谈他的故事时就这样描绘当时普遍的悲痛：

“你的四周站着海上老叟的女儿们在哀悼，她们穿着仙裳；还有那九位女诗神也在轮流唱美妙的挽歌，阿高斯[2]人听着没有一个不流泪，都被那清脆的歌声感动了”。

但是特别使我百读不厌的是《奥德赛》里另一次神的显现。俄底修斯在他的浪游航程中（卷七，159—200行），因为在幽里阿洛斯运动会中拒绝参加掷石饼的比赛，受到斐阿克人[3]的侮辱，他满面怒容地用粗鲁的话回答了他们。接着他就站起身来，挑选了一个最大最重的石饼，把它抛出去，远远超过了目标。有一个斐阿克人在石饼落的地方画了一个记号，大声嚷道：“就连一个瞎子也可以看到这块石头，它和旁的石头不混在一起，远多了。你在这次比赛中没有什么可怕的；没有哪一个斐阿克人掷石饼能赶上你或是超过你。”他这么说；但是久经风霜的神明的俄底修斯却在比赛场中看见一位对他怀善意的朋友，心里十分喜悦。在这里荷马把那位斐

(1) 阿喀琉斯据说是女海神特提斯（Thetis）的儿子。

(2) 阿高斯是希腊北部一个城邦，阿迦门农是这里的国王。

(3) 斐阿克人（Phaeaken），据说住在地球极西端一个国里。

阿克人的话语和鼓励解释为善意的雅典娜的显现。①

## b）古典理想中的新神们

还有一个问题：这种古典方式的艺术活动的产品是什么，希腊艺术的新神们有什么样的性质？

1）能使我们对这些神有最普遍最完满的概念的是他们的集中的个性，这种集中的个性使多种多样的次要的细节，个别的动作和事件，都围绕着一个单纯的统一体的焦点。

1a）这些新神引起我们注意的首先是具有实体性的精神个性，这种个性从必然界的特殊事物的繁复现象以及有限事物的繁复目的所产生的动荡不宁状态中脱离出来，回到自己所特有的普遍性上，也就是把自己更安稳地安置到一种永恒的明白的基础上。只有这样，神们才显现为不可毁灭的力量，这种力量的未受干扰的统治不是显现于和许多异质外在的东西纠缠在一起的个别事物，而是显现于他们所特有的不可变性和纯真性。

1b）但是另一方面，这些神们又不只是一些精神方面的普遍性的抽象概念，不是一般人所谓普遍的理想，而是一些个体，显现为一个理想，有它自己所特有的客观存在和定性，这就是说，作为精神，这种理想具有性格。没有性格就显不出个性。象前文已经指出的，从这方面看，这些精神性的神也有一种确定的自然力量作为他们的基础，同这种自然力量融合在一起的是一种确定的伦理性

① 这一节说明希腊古典艺术的神代表精神理想，但不停留在抽象概念，也不运用象征的方式，使自然事物勉强暗示精神意义，而是用最适宜于表现精神的人体来表现神性，因而内容与形式能完全吻合；另一特点是古典理想的表现是自觉的创造，是精神的产品。

的实体，每个神各有一个界限明确的范围可以发挥他的作用。这种个性所带来的多种多样的因素和特征归结到一个单纯的统一体，这就形成神们的性格。

1c）但是在真正的理想里，神的这种定性也不应该局限在窄狭的框子里，只见出性格的片面性，而是要同时回到神性的普遍性。由此可见，每个神本身既然具有神性的（因而也是普遍的）个性作为他的定性，他就有一个明确的性格，或是有一种概貌，游离于抽象的普遍性与抽象的个别性二者之间。就是这种情况使真正的古典理想具有无限的安稳和宁静，十全的福慧气象和不受阻挠的自由。

2）其次，作为古典型艺术的美，由自己确定的神的性格并不只是精神性的，而是要外现于身体方面，成为肉眼和精神都可以看见的形象。

2a）这种美既然不只是以经过精神性人格化的自然因素和动物因素为内容，而是以适合精神本身的客观存在为内容，它就只能附带地采用象征的方式，而且只限于单纯的自然关系领域；它的正当的表现是适合精神——而且只适合精神——的外在形象，因为这形象里面的内在的内容凭自己就获得存在，达到完整，通过这形象而显现出来。

2b）从另一方面看，古典美不能表现崇高。因为产生崇高印象的只是抽象的普遍的东西，这种东西本身没有明确的定性，对个别特殊的东西一般只持否定的态度，因而对任何具体的体现也持否定的态度。古典美却不然，它把精神的个性纳入它的自然的客观存在中，只用外在现象的因素来阐明内在的东西。

2c）因此，外在形象正象它所表现的精神内容一样，必须摆脱外在定性中的一切偶然性，一切对自然的依存和一切病态，必须把一切有限性，一切可消逝的暂时性的东西以及一切事务性的东西都看作纯然感性因素[1]，必须使它（形象）的和神的明确的精神性格紧密联系的那种定性得到净化和提高，使它（定性）和人的形体的普遍形式能自由合拍[2]。只有无瑕疵的外在形式（其中一切弱点和有限性都消除掉了，一切任意的特殊性的毛病都克服了）才能符合精神的内在意义，让这内在意义渗透到外在形式里，借外在形式而变成有形体的东西。

3）但是因为神们既然要有明确的性格而同时又要回顾到普遍性，他们在所显现的形象上也就应显出精神的自我存在，即具有镇静自持，在外在形式里感到安稳的意味。

3a）从此我们看到在真正的古典理想里，神们的具体的个性现出精神的这种高贵气象，所以尽管它（个性）完全渗透到肉体的感性形象里，却仍使人感到它完全脱离了有限事物的一切缺陷。单纯的独立自足和对一切定性的摆脱就会导致崇高；但是古典理想既然外现于它所特有的客观存在，即精神本身的客观存在，它所含的崇高就显得和美融成一片，就直接转化为美。就是这种情况使得高贵表情或古典的**美的**崇高对于神们的形象是必要的。有一种永恒的严肃，一种不可改变的静穆安息在神们的眉宇间，由此洋溢到整个形象。

3b）凭他们的这种美，神们仿佛提高到超越了自己的躯体，从

(1)　即非精神性的，仅涉及有限事物的，亦即物质的。

(2)　即形象所表现的神的精神性格能恰如其分地通过人的形体表现出来。

此就产生出他们有福泽的崇高气象（就是精神方面的独立自足和镇静自持）与他们的美（这是外在的，肉体方面的）之间的矛盾。精神仿佛完全渗透在它的外在形象里，可是同时又仿佛从外在形象里退出来，凝聚在精神本身上。这就象一个不朽的神变形为可朽的人。

就这方面来看，希腊神们所产生的印象，颇类似我初次看到劳哈①所雕的歌德的上身像给我的印象，尽管不同处很多。你们也许都见过这座雕像：高额头，强有力的仿佛居统治地位的鼻子，活跃的眼睛，丰满的腮帮，和霭的精工细凿的嘴唇，显示出才智的头部姿势，眼光侧向一方，略向上仰视，显出全部的丰富的沉思的友爱的人道精神；此外还有额头上那些仔细雕出的筋肉，神情以及情感和热情的表现，在生气蓬勃之中又有老年人的平静、肃穆和高昂的气象；和这些并列的还有因口中无齿而后缩的衰老的嘴唇，颈项和腮帮的松散，使鼻梁显得特别高大，额头显得特别突出。这个坚定的形象的力量特别使人感到不朽，尤其是雕像的松散的环境②和昂起的头使它显得特别突出，很象一位围着宽头巾、披着飘荡的长袍、拖着便鞋的东方人的形象。所现出的是一种坚定的强有力的无时间性的精神，在可朽事物的掩盖之下，正要脱去这层掩盖，但是暂时仍让它无拘无碍地围绕着自己。

希腊神们给人的印象与此颇类似，他们的高超的自由和精神

① 劳哈（C. D. Rauch, 1777—1857），德国雕刻家，著名的作品有弗列德里希大帝、杜勒、歌德、席勒等人的雕像。歌德的雕像是半身的，在德国到处可以见到复制品，黑格尔对歌德半身像的这种描述是很精确的。

② 英译注："大概指展出时所用的帷幕"。但看下文应指服装，半身像上部服装很松散。

的宁静把他们提高到超越了自己的躯体，使他们仿佛觉得自己的形状和肢体不管多么完美，毕竟是一种多余的附属品。但是整个形象仍然是气韵生动，和精神生活是处在不可分割的同一体内，本身坚固的部分与本身柔弱的部分并不是互相脱节的，精神并没有脱离肉体而上升，而是双方形成一个完美的整体，流露出精神的镇静自持、雍容肃穆的气象。

3c）但是由于上述矛盾既存在而又不表现为内在的精神意义和它的外在形象的区分和割裂，那矛盾所含的否定面也就内在于这个不可分割的整体，而且就在这个整体上面表现出来了。有些见识深刻的人在古代神们的形象中感觉到形体完美之中毕竟还有一股哀伤气息，上面所说的情况就属于这种崇高精神的范围。神的静穆和悦不应降低到个别场合下的欢乐和满足感，永恒的和平也不应降低到表现出自满和舒适时的微笑。满足感起于我们各个人的主体方面与环境条件（现成的或是由我们自己创造的）的协调。例如拿破仑只有在自己获得成功而使整个世界感到不满时才表现出最大的满足感。因为满足感只是对自己的生存、活动和努力的赞许；到了极端，它就成为每个油滑人都在所不免的那种庸俗市民的情感。但是这种情感和它的表现却与造形艺术的永恒的神们不相干。自由的完善的美不能满足于迁就某一种确定的有限的存在，它的个性在精神和形象两方面尽管都是具有特征的，本身明确的，却不能离开自由的普遍性和镇静自持的精神性。正是这种普遍性在希腊神们身上被人说成是冷淡的。希腊神们只是对于我们近代人局限于有限事物的那种精神状态才是冷淡的；就他们本身来看，希腊神们却有热力和生命；反映在他们躯体上的那种享福的

和平状态在本质上是一种对特殊个别事物的超脱，对可消逝的事物的冷漠，对外在界的否定(这种否定却不带烦扰和痛苦)，对尘世间无常事物的抛弃，正如他们的明朗的精神深刻地超然蔑视死亡、坟墓、损失和时间性，正因为深刻，他们本身也就包含着这种否定态度。神的形象上愈现出严肃和精神的自由，也就愈使人感觉到这种高超气象与定性和躯体之间的冲突。那些享福的神们仿佛也为他们的福气或肉体性而哀伤；从这些神的形象上可以见出等着他们的命运及其发展。上述高超与特殊、精神性与感性存在这二者之间的矛盾一旦实际出现了，它会终于导致古典艺术本身的衰颓。

c)① 第三，如果我们追问哪一种表现方式才符合上述古典理想的概念，那么，主要的观点在上文泛论理想时就已经说得很详尽了。所以在这里要说的只是这一点：在真正的古典理想里，神们的精神个性并不是就它对外在事物的关系来理解的，即不是通过它们向特殊分化所导致的冲突和斗争来理解的，而是就他们的永恒的镇静自持以及和平中的忧伤状态表现出来的。因此，他们的确定的性格起作用时，不至激发他们的特殊个别的情感和情欲，或是迫使他们定下某种明确的目的。与此相反，他们正是要离开一切冲突和纠缠，离开一切对本身不协调的有限事物的关系，才能回到纯然专注自我的状态。这种最严峻的静穆并不是僵硬的、冷淡的或死板的，而是沉思的，巍然不可变动的，这就是古典神们的最高的最适合的表现方式。如果他们因此出现在确定的情境里，那也不应是导致冲突的情况或动作，而是本身无害而且也可让神们保持他们

① 原文如此。

的无害状态的那种情境[①]。因此，在各门艺术之中特别适宜于表现古典理想的是雕刻，它可以表现出单纯的镇静自持，使重点不在特殊性格而在普遍的神性。特别是较古的较严峻的雕刻坚持住理想的普遍性这一方面，只有到较晚的雕刻才发展到情节与人物性格的戏剧性的生动性。诗则不然，它却要神们采取行动，这就是说，使神们要对一种客观存在持否定态度，因而导致他们的冲突和斗争。造形艺术的静穆，如果不离开它自己的最适合的领域，只能把精神对特殊个别事物持否定态度的这一方面表现为上文所已详论的那种哀伤而严肃的神情。[②]

## 2. 个别神的体系

作为凭感官来观照的，用直接自然事物表现出来，因而成为具有定性的特殊个体，神性就必然要分化为**多数**形象。多神教对于古典型艺术原则是绝对重要的。如果想把崇高、泛神主义或绝对宗教（这种宗教观把神理解为一种纯然内在的精神性的人格）那种一神教的神表现于造形艺术的美，或是认为犹太教徒、伊斯兰教徒或基督教徒也可以象希腊人那样从原始世界观中获得古典型艺术

---

① 即所谓"有定性的情境处在平板（无害）状态"，参看卷一，第三章，B，二，2"情境"节。

② 这一节说明古典理想的神既具有精神的个性，又要显示出普遍性，不带有限（有定性）的个别事物的偶然性，在具体形象中显出自由与静穆，融化崇高于美；但由于对有限事物取超脱的或否定的态度，产生冷漠的印象，这就显出这种神仍含有内在的矛盾，即精神与肉体、无限与有限的矛盾，因此静穆和悦之中仍露出一点哀伤。这种矛盾还没有表现于导致冲突的具体动作，最适合的表现方式是通过雕刻，特别是早期雕刻，诗则侧重人物动作和冲突。

形式去表现他们的宗教信仰内容，那就是极荒谬的。①

### a）个别神的多样化

这一阶段中的神既然是多数的，神的世界便分化为一系列个别的神，其中每个神都是一个与其他神相对立的个体。但是这些个体却不只是以寓意的方式标志某些一般特性，例如阿波罗不只是代表知识的神，宙斯不只是代表最高统治的神。宙斯也完全可以代表知识，而在《复仇的女神们》里我们已看到阿波罗也保护俄瑞斯特王子，亲自鼓动他复仇。希腊神的体系是由多数个体组成的，其中每个神尽管是一个具有明确性格的特殊的神，却仍可兼有另一神的特性，构成一种综合的整体。因为每一个形象，既然是神性的，就总是一个整体。只有这样，希腊的许多个别的神才各有许多丰富的特征。尽管他们的福气在于他们在普遍神精方面的镇静自持超脱了杂多的有限的事物和关系，他们毕竟还有力量在多方面活动和发挥作用。他们既不是抽象的特殊，也不是抽象的一般，而是许多特殊都从它发源的一般。②

### b）缺乏系统的分类

神的个别性既如上所述，希腊的多神体系就不能形成一个可**依系统**分类的整体。乍看起来好象有必要向聚居在奥林普山的神们提出一个要求，说如果每一个别神应该是真实的而在内容上

① 古典型的造形艺术只适宜于表现多神教而不适宜于表现崇高和一神教。

② 这一节说明希腊多神体系的神虽各有个性和专职，但主要的因素仍是普遍的神性。

又应该是古典的，他们作为集体就应该表现出理念的整体，应该包括自然界和精神界的一切必然力量的整个范围，从而使自己可以依系统分类，证明自己具有必然性。但是这种要求会带来一种局限性：就要把到较近期较高发展阶段的宗教里才起作用的心灵力量和绝对精神方面一般内心生活的力量都排除到古典诸神范围之外，从而使在希腊神话中实际得到表现的那些特殊方面的内容范围缩小了。此外，还有两个不能按系统分类的理由。第一，个别神既是多样化，就必然有一些偶然因素参杂进来，因而就不能按照概念上的差异去加以严格的分类，因为不可能强使某个别神局限在某一种定性里。其次，使个别神享受福慧生活的那种普遍性又会否定固定的特殊性，崇高永恒的力量悠然凭高俯视冷酷而严峻的有限世界，如果没有这种不一致（或矛盾），在这有限世界中，神们的形象就会由于他们的局限性而受到歪曲。①

### c）多神体系的基本性格

所以希腊神话尽管把整个世界的主要的自然界和精神界的力量都表现得很充分，但是希腊神的全体，无论就普遍的神性还是就神们的个性来看，却不能现出一个有系统的整体。如果现出一个有系统的整体，神们就不会是具有个性的神，而只是一些寓意式的抽象品，也就不会是一些具有神性的个体，而只是一些有限的受局限的和抽象的性格。

所以如果我们进一步研究希腊的多神体系，即一些主要神体

① 这一节说明希腊多神体系不能按概念分类的理由：主要方面的神的普遍性会否定概念的差异，纳无限于有限不免使无限受到歪曲。

系，来看看他们的简单的基本性格是什么，怎样通过雕刻凝定下来，现出既是最普遍的而同时又是感性的具体的形象，我们当然会发见他们之间的基本差异以及这些差异所形成的整体都是表现得很明确的，但是在特殊细节上则不免经常受到损失，创作实践对这些细节就放松了谨严，违反了美与个性的要求。例如宙斯手操统治神和人的大权，但不因此就在本质上损害到其他神们的自由独立性。他是最高神，他的权力却没有吞并其他神们的权力。他固然和天空、雷电以及自然界的繁殖生命力有联系，但是更多地要符合本质地代表国家的权力、事物的法律秩序、契约、信誓和主宾情谊之类的约束力量，总之，人类的实践的和伦理的实体性的约束力量，乃至知识和理智的威力。他的弟兄们统治着海和阴曹地府。阿波罗表现为知识的神，精神旨趣的代言者和美好事物的体现者，文艺女神的导师。刻在德尔斐的阿波罗神庙上的铭语是“认识你自己”，这个命令并不涉及人的弱点和缺点，而是涉及精神的本质，涉及对艺术和一切真理的意识。至于巧计和口材，在下界也用得着的周旋本领，尽管夹杂着一些不道德的因素，却仍属于完备的精神范围，这些就形成了交通神赫尔弥斯所统治的主要范围，他的任务之一是引导死人的阴魂到阴曹地府去；战争的威力是战神阿列斯的主要特征。火神赫斐斯陀斯擅长手艺技术。酒，游戏和戏剧表演之类振奋精神的自然威力是划归酒神达奥尼苏斯管辖的。女神们也有与此类似的内容体系。天后朱娜的主要职掌是婚姻的约束，谷神色列斯是农业的传授者和促进者，授给人类两种与农业有关的本领，一种是对满足人类直接需要的那些自然产品的照管，要保证它们繁荣茂盛，另一种是财产、婚姻、法律之类精神性的事务，

这是文化和道德秩序的开始。雅典娜代表节制、谨慎和守法精神；她是智慧、勇敢和熟练技巧的女神，她的既善思索又勇于战斗的少女性格体现了民族的精神，即雅典城邦的自由的实体性的精神，把这种精神客观地表现为应受崇拜的神的统治力量。希腊的第安娜[①]与小亚西亚爱菲苏斯地方的第安娜完全不同，她的主要的性格特征是少女的贞洁所表现的坚强的独立性。她爱打猎，一般不是一个沉思的少女，而是一个严峻的专术向外发展的少女。女爱神阿弗洛狄特（连同漂亮的库匹德一起，这个男爱神由古老的巨灵族的爱若斯变成一个男孩）代表人类的性欲和同类爱之类感情。

从精神方面形成的个别的神们所具有的内容大致如此。关于他们的外在表现，我们在这里只消再说一遍，适合于表现神们的这种特殊性格的是雕刻。但是如果雕刻须把个性中所有的个别特点都仔细表现出来，它（雕刻）就不免要越出它原有的那种严峻的崇高，不过它仍可把多方面的丰富的个性集中成为一个定性，即我们在上文所说的性格，然后把这种性格表现于简单明了的形式，以供感性观照，这就是说，把外表上最完备的最本质的定性凝定在神的形象上。事实上从外在现实方面来看，雕刻所表现的形象永远不是很确定的，纵使雕刻也象诗那样就这内容加工，发挥成为神的许多故事、遭遇和事迹。因此，雕刻一方面理想性较强，而另一方面又把神们的性格个性化为完全具体的人类面貌，使古典理想中的拟人主义[②]达到完备的程度。作为理想的这种表现方式，作为符合内在本质意义的外在形状，希腊的雕刻形象就是自在自为的理想，

---

① 即猎神和月神阿特米斯，见上文序论部分的注。

② 即把非人的东西当作人来看。

为自己而存在的永恒的形象，古典型造形艺术美的中心。即使这些形象显得是在参加具体的行动，纠缠在特殊的事件里的时候，这种造形艺术的美仍然是基调。[1]

### 3. 诸神各别的个性

但是个性和它的表现却不能满足于性格的仍然相对抽象的特殊性。星辰完全是由它的简单规律统辖着的，它们就表现了这种规律。很少数确定的性格特征就足以界定矿物界的形象。但是植物界就已现出无限丰富的最多样的形式，例如过渡的形式，混合的形式，乃至变态的形式。动物的形体结构则显出更广泛的差异以及和它有关的外界事物的交互影响。最后我们上升到精神界和它的显现，我们就发见它的内在存在和外在存在都具有远较繁复的多样性。古典理想既然不固守独立自足的个性而要使个性处于运动状态，和其它事物发生关系，因而在其它事物上面发挥作用，所以神们的性格也就不能停留在它的本身还是实体性的[2]定性上，而是要结合到较广泛的特殊事物。这种向外在存在展开自己的运动以及联带的改变才提供较确切的特征来形成每个神的特殊性，正如只有这种运动和改变对于一个活的个性才是适合的和必要的一样。但是这种特殊性同时是和个别特征的偶然性联系在一起的，而这些偶然的个别特征却不能引回到实体意义的普遍性去；因此，每个神的这个特殊方面就变成一种积极因素，只能作为

---

① 本节说明希腊雕刻所表现的个别的神达到普遍性与特殊性的统一，特殊性服从普遍性，形成古典型造形艺术美的中心。

② 即不能停留在抽象理想上。

外在的附属品起陪衬和应和的作用。[①]

## a）个性化所用的材料

这里还有一个问题：神们的这种特殊显现方式所要用的材料是从哪里来的呢？神们在向特殊分化之中如何向前发展呢？对于一个现实界的个别的人来说，如果要给他的发出动作的性格，他所介入的事件以及他所遭遇的命运提供较切近的实证性资料，这些资料就会是一些客观情境，如出生时代，天赋资禀，家庭出身，教育，环境，和时代的关系之类，乃至内在生活和外在情况的整个领域。这些材料都是当前客观世界的组成部分，从这方面来看，个别的人们的生活记录就会显出最大限度的个别差异。但是自由的神们的形象却不如此，他们并不存在于具体的现实界而只是由想象产生出来的。因此，人们不免相信，诗人们和艺术家们一般都根据自己的自由精神来创造理想，所以只是根据想象力的主观任意性来挑选材料，来表现偶然的特殊性。但是这种看法是错误的。因为我们对古典型艺术已给过这样一个地位：它只有通过对必然属于它自己领域的那些前提起反应，才能使它成为真正的理想。正是从这些前提中生出使神们具有生动个性的那些个别特殊细节。我们前已提到过一些主要前提，现在只消约略地回顾一番。

a）最早的丰富源泉是象征型的自然宗教，这些自然宗教经过改造，就成为希腊神话的基础。但是因为这些借来的特征在希腊神话里是分配给表现为具有精神个性的神们的，它们就必然要

① 艺术形象中某些偶然的特殊细节与所要表现的普遍理想无直接关联，但仍可起陪衬作用，所以仍可成为积极因素。

基本上失去原来作为象征符号的性格；它们现在不再能保存一种不同于个体本身所固有的和表现出来的意义。所以原先的象征的内容现在变成了神性主体本身的内容；因为那种内容既不涉及神的实体本质，而只是神的一种较偶然的特殊因素，所以这种材料内容就沦为一种不相干的故事，一个行动或一件事，说是神在某一特殊场合所做的。全部早期宗教诗的象征传统就是这样被接受过来，改造成为表现某一主体个性的动作，采取了人类事件和故事的形式，这些事件和故事本来就应记在神们的账上，而不是仅由诗人任意创造的。例如荷马叙述到神们曾旅行到纯洁的伊提俄庇亚[①]人们那里作客，享受了十二天的盛宴，如果说这个故事纯粹是诗人的想象虚构，那也就是很不高明的虚构了。宙斯出生的故事也是如此。据说库若诺斯把他所生的孩子全都吞吃了，等到他的妻子芮亚[②]怀孕她的最小的儿子宙斯时，她就跑到克里特[③]去生产，用一张皮把儿子裹起，拿一块石头给丈夫吞吃了。后来库若诺斯把吃下去的孩子又都吐出来了，其中包括女孩子们和海神波赛顿。这个故事如果看作主观的虚构，就会毫无意味；但是它流露出象征意义的余痕，因为已失去了象征的性质，就显得是一种完全不相干的事件。女谷神色列斯和她的女儿普罗索宾娜的故事与此也很相似。[④]这里含有一个古老的象征意义，即谷种的下地和发芽。这个神话把这个意义表现为这样一段故事，仿佛普罗索宾娜有一天在

---

① 东非的古国，在现在的埃塞俄比亚。

② 芮亚（Rhea），第二代女地神。

③ 克里特（Kreta），地中海里一个岛，是欧洲古代文化的一个中心。

④ 参看本卷第68页注，普罗索宾娜象征谷种，秋冬间埋在地里，春夏才发芽露出地面。

山谷里玩花，采了一棵一条根上长出一百朵花的水仙花。这时大地就升高起来了，阴曹地府的皇帝普鲁陀从地下踊出，把哀伤的姑娘劫掠到他的金车上，带到阴曹地府里去了。她的母亲色列斯很伤心，在大地上到处寻找了很久，却找不到女儿。最后普罗索宾娜回到了地上，但是宙斯要她永远不尝神们的饮食，才准她留在地上。不幸她有一次在神境摘食了一个石榴，因此罚她只能在春夏两季回到地上来。这里一般的意义也没有保留住原来的象征的形式，而是经过加工，变成一种人类的事迹，这种事迹只是凭许多外在的特征从遥远的地方显示出一般的意义。此外，神们常有别名，这种别名也往往可以追溯到类似的象征的基础，现在却已抛弃了象征的形式，只用来使个性具有更多的明确性。

b）地方情况提供了另一个来源，使个别的神们获得向特殊分化的实证性资料，这涉及神们的观念的起源，他们的宗教仪式的流传和输入以及他们受崇拜的主要地点。

b1）尽管理想及其普遍美的表现要超出特殊地点及其特征之上，而且在艺术想象的一般情况之中，要把许多个别的外在因素融化在一个符合实体意义的完整形象里，上述特征和地方色彩毕竟经常起作用，可以使个性具有较明确的，尽管是外在的表现，例如雕刻在要根据特殊性去塑造神像时就要运用一些特殊的情况和关系。例如泡桑尼阿斯就曾描述过他自己在一些庙宇、公共场所、庙宇中的珍宝库和发生过重大事件的地方所见到的许多带有地方性的观念，雕像、图画和传说之类。希腊神话也是把由外方输入的传统和地方色彩与本土的传统和地方色彩杂糅在一起，这一切都或多或少地涉及一些国家的起源和建立（特别是通过殖民）的历

史。但是由于这许多专门材料在表现神们的普遍性之中已失去它们原来的意义，所以有些这类的故事是芜杂的，混乱的，对于我们没有意义的。例如埃斯库罗斯在他的《普罗米修斯》里叙述了伊娥的浪游①，这段故事在严峻的风格和外在的细节上活象一件浮雕，但是没有接触到任何伦理的、民族史的或自然方面的意义。关于波苏斯②、酒神达奥尼苏斯之类的神话也有类似情况，特别是关于宙斯的神话，例如关于他的娱姆们，他对天后的不忠实，用铁砧绑在她腿上，把她悬在空中摇荡，上不沾天，下不着地之类的故事。再如关于赫克里斯的神话集中了许多形形色色的材料，采取了完全是人类的外貌，表现为一些偶然的事件、行动、情欲、灾祸以及其它事故。

b2）此外，古典型艺术的永恒力量还在于把一些普遍性的实体表现为实际的希腊人的生活和行动，所以从英雄时代起的关于希腊民族起源的原始材料以及其它传统的材料在后来也有许多特殊细节的残余被附加到神们身上去了。所以在复杂的神话之中有许多特殊细节当然要隐射到一些历史上的人物，英雄，古老的部落，自然界事件，以及殴斗和战争之类事件。家庭和部落的划分是国家的起点，所以希腊人还有家庭护神(Panaten)、部落护神乃至个别城市和国家的护神。由于这种神话与史实的杂糅，就有人认为希腊神们的起源一般都可以追溯到这种历史上的事实，英雄和

① 伊娥（Io），阿高斯邦的公主，被宙斯所爱，天后妒忌她，对她进行迫害，逼得她到处流浪。

② 波苏斯(Perseus)，古希腊英雄。传说女妖神麦杜莎的眼睛一看到人，人便化成顽石。波苏斯把她的头砍下来随身携带，遇见敌人，便把她的眼睛转向他，把他化成顽石，因此所向无敌。他是马其顿城邦的奠基人。

古代国王们。这个看法好象也有些可信之处，但是实际上是肤浅的。在近代使这种看法得到广泛流传的人是赫涅[①]。此外还有法国人尼柯拉·弗列越[②]也把不同派别的司祭之间的斗争看作用来解释神们之间的战争的一般原则。当然应该承认：这种历史因素在神话中起过作用，某些部落曾使他们对神的看法发生影响，不同区域的地方色彩对神们的个性化也提供了材料。但是尽管如此，神们的真正的起源却不在于这些外在的历史资料，而在生活中的一些精神力量，神们就是被理解为这些精神力量的。至于某些有实证的地方的和历史的因素之所以被引进来发挥较广泛的作用，只不过是因为用它们可以把个别神们的个性描绘得更明确些。

b3）再进一层，神既被表现为人，尤其是在雕刻里表现为有肉体的现实的形象，而对这种形象人们又在宗教活动中持崇拜的态度，所以通过这种关系又出现一种新的材料，可以在神话中添些有实证的偶然性的东西。例如用哪些动物或果实作为敬神的祭供，司祭们和人民穿什么衣服，宗教仪式采取什么程序之类情况都可以积累一些最变化多方的个别细节。这些宗教仪式中每一种都有数不尽的因素和外在状况，其中究竟是这种或那种因素和情况出现，可以凭偶然的机会，但是既然属于宗教仪式，它就应该是固定的而不是可以任意变动的，就会转到象征的范围。衣服的颜色就是一个例。在酒神祭典中用的就是葡萄的颜色，秘密仪式的受传者身上所裹的小鹿皮也是用这种颜色。神们自己穿的衣服和所用的符号也是象征的，例如阿波罗的鞭、杖和许多其它外在的东西。

① 赫涅（C. G. Heyne, 1729—1812），德国研究古典文化的学者。

② 弗列越（Niolas Fréret, 1688—1749），法国史学家。

这类东西逐渐变成了一种单纯的习俗；在用它们时不会还想到它们的最初起源；我们从学术观点才指出它们有什么意义，但是对于当时人来说，它们都不过是一种单纯外在细节，他们遵守这种细节是由于直接的兴趣，例如游戏，消遣，逢场作乐，对神的虔诚之类，因为它是固定的习俗，人人都那样办，自己也就那样办。例如在我们德国，年轻人在夏天烧约翰节的火①，或是踊跃，向窗户掷东西，这只是一种单纯的习俗，它的本来的真正的意义已经没有人注意了。希腊青年男女在节日所跳的那种回旋舞（就象迷径那样曲折）本来是象征行星的螺旋式运动，这个意义后来也没有人过问了，道理也是一样的。人跳舞不是因为要从此获得一些思想，他的兴趣只限于跳舞本身以及它的优美动态所表现的赏心悦目的节日气氛。形成原始基础的意义所用的表达方式是供想象和感性观照的，它本来带有象征性，现在一般却已变成一种意象，其中许多个别细节之所以使我们高兴，正如一篇童话故事或是历史叙述中某时某地所发生的一件事，我们对它只说“原来如此”，“人们是这样说的”，如此等等。所以艺术的兴趣只能在于从这种已变成有实证的外在细节的材料之中抓住某一方面②，使它帮助我们对于具体的有生命的个别的神们看起来如在目前，而且还能依稀隐约地窥见一种较深刻的意义。

这种实证性的材料在经过想象从新加工之后，就使希腊的神们具有活人的魔力，把原来仅仅是有实体性和有力量的东西纳入现在目前的个体里，这种个体把绝对真实的因素和偶然的外在的

① 约翰节在德国是夏至节，在六月二十四日青年们上山焚火。

② 例如爱神的箭，酒神祭典的葡萄色衣服，希腊节日回旋舞之类。

因素结合在一起，而且使对神们的观念中本来就有的那种不明确性得到较明确的定性和较丰富的内容。我们对故事细节和个别的性格特征只能作出如上的估价，因为这些因素在最初起源时虽带有象征的意义，而现在它们的任务却只在于借助神与人的比拟，充实神们的精神个性，使它具有感性方面的明确性，因此就加进去这些按照内容和表现都不是神的而仅属于具体个人的任意的和偶然的因素。雕刻就它要表现纯粹的神的理想而且要通过有生气的躯体去描绘性格和表情来说，固然是最不能把极端个性化的结果变成可以眼见的一门艺术，但是它毕竟也还要在这方面发挥效用，例如对首饰的处理，在头发样式上每个神也都不同，这不仅是要达到象征的目的，而且是为着加强个性化。例如赫克里斯头发很短，宙斯头发很厚，在空中飘荡着。女月神和女爱神的卷发的样式不同，雅典娜头戴钢盔，上面雕着蛇发人面的魔女像。此外武器，腰带，发巾，和手环之类外在物事也可以起类似的个性化作用。

c）第三个提供材料来使神们显出较明确定性的源泉就是神们对具体现实世界及其丰富多采的自然现象以及人类行动和事迹的关系。象我们在前文已经见到的，精神的个性，无论就它的普遍的本质还就它的个别的特殊性来看，是从较早期的具有象征意义的自然基础和人类活动产生出来的，所以它（精神的个性）现在仍作为在精神上自为存在的个体，而与自然界和人类生活发生持续不断的活的联系。就在这方面，象我们前已详细讨论过的，诗人的想象成为经常丰产的源泉，许多归到神们身上的故事，性格特征和行动都是来自这个源泉。这个阶段的艺术活动在于把个别的神们和人类的动作很生动地交织在一起，把事件的个别性和神的普遍

性联系起来，就象我们通常所说的(意义当然不同)：这种或那种命运是由神决定的。就在日常现实生活里，希腊人遇到任何纠纷、需要、恐惧和希望，都要求助于神。原先本是一些外在的偶然的东西，司祭们把它们看成吉凶预兆，联系到人类的目的和情况来对它们进行解释。如果有困苦和灾难发生，司祭们就须说明祸源，辨认出神们的愤怒和意旨，并且指出销灾免祸的办法。诗人们在解释这类现象之中又向前进了一大步，因为他们把凡是涉及普遍的本质性的情致，人类的抉择和行动的东西都归之于神们和神们的行动；因此人类的活动显得也就是神们的事迹；神仿佛通过人来实现他们的决定。这类诗的解释所用的材料都取自日常生活情境，凭这些情境诗人就说明究竟是这个神或那个神在所描述的事件中宣示了他的意旨，发挥了他的作用。所以诗特别扩大了关于神们的特殊故事的范围。在这里我们可以再提一下我们在讨论普遍力量与发出动作的个别人物之间的关系时所用的那些例子。[1]

荷马把阿喀琉斯描绘为在特洛伊阵前希腊人中最勇敢的人。这位英雄的无比优越是由荷马这样表达出来的：他全身没有一处可以受损伤，唯一的例外是脚踵，因为他母亲把他浸到阴阳河里时须抓住他的脚踵。[2]这个故事出自诗人的想象，诗人在解释外在的事实。如果人们设想这里说出的是一件真事，设想古人相信它也就象我们相信一件凭感官认识到的东西一样，那就会是一种粗鲁的看法了，就会把荷马和全体希腊人包括亚力山大(他曾羡慕阿喀

① 见卷一，第三章，B，二，3b节。

② 他的母亲据说是女海神特提斯，他生下时她想使他不朽，曾把他浸到阴阳河里，并预言他或是长寿而无名，或是享盛名而早死。脚踵没有沾到河水，所以仍是可朽的

琉斯以及他有荷马这样诗人来歌颂他的幸运）在内都看成头脑简单的人了；例如阿德隆①就有这种看法，他想到阿喀琉斯的勇敢并没有什么了不起，因为他知道自己的身体是不可损伤的。实际上阿喀琉斯的勇敢并不因此而有丝毫的减色，因为他也知道自己要早死，却从来不逃避艰险。《尼布龙根歌》描绘过一个类似的情境，尽管描绘的方式完全与此不同。希格弗里德身上长了一层象牛角那样硬的皮，也是不可损伤的，但是此外他还有一顶魔帽，戴起来就没有人能看见他。在隐形中他帮助耿特王和布伦希尔德作战，这就是只凭野蛮的魔术，不能替耿特王和希格弗里德的勇敢增加多大光彩。②在荷马史诗中神们也常帮助某些个别的英雄，但是神们只代表人作为个体所代表和要实现的那种普遍的理想，为着实现这理想，人还须拿出英雄的全副力量。否则神们在鏖战中就须把特洛伊大军全都消灭掉，才能彻底援救希腊人。荷马却不是这样办，在叙述主要战争时详细描绘了个别战士之间的搏斗，只有当两军进行集体混战时，战神才出现在战场上大动干戈，神们才站在对立两方，交战起来。这种处理不但因为是提高而显得优美壮丽，而且寓有深刻的意义，那就是荷马把个别的卓越的功勋归于个别的英雄们，把全体的一般的功勋归于普遍的力量和权威③。

在另一个场合，荷马也让阿波罗上场，那是为着要杀死穿戴阿喀琉斯的盔甲的帕屈罗克鲁斯（《伊利亚特》，XVI，783—849行）。

① 阿德隆（J. C. Adelung, 1732—1806），德国启蒙运动中的学者。

② 《尼布龙根歌》（Nibelungenlied），中世纪日耳曼民族的史诗。诗中主角是希格弗里德（Siegfried），他娶了耿特王（Gunther）的妹子，帮助耿特王向冰岛国王后布伦希尔德（Brunhild）求婚，她要通过比武艺来决定是否嫁耿特王，希格弗里德因为能隐形，在交战中帮助耿特王战胜了布伦希尔德。

③ 指神和神所代表的普遍理想。

帕屈罗克鲁斯三次冲进特洛伊鏖战，象战神一样猛勇，三次他杀了九个敌人。等到他第四次进攻，阿波罗神由黑夜遮盖住，从杂乱的人群中走上前来，打中了他的肩和背，扯下他的头盔，把它扔到地上滚来滚去，碰着马蹄发出丁当的声响，盔上的羽毛都沾染了血和泥，这是从来没有人能猜想到的。阿波罗把他手里的铜矛也打碎了，盾也从他肩上落下来了，他的披身甲也被神解下来了。当时的实际情况是帕屈罗克鲁斯在第四次进攻中之所以在火热的搏斗中遭到挫败是由于疲劳和自然的死亡。阿波罗的干预可以看作诗人对这种情况的解释。就是在他垂危的时候，幼浮布斯才能在他背上两肩之中刺了一矛；他还想再一次退出战场，但是赫克忒赶快奔上前来，又朝他的腰深深地刺了一矛。赫克忒这时大乐起来，嘲笑这位垂死的英雄；但是帕屈罗克鲁斯用微弱的声音向他说，"是宙斯和阿波罗打败了我，你没有费什么劲，因为他们把我的武器从肩上夺走了。象你这样的人即使有二十个，我也能用我的矛头一扫而光。但是厄运和阿波罗杀死了我；幼浮布斯，你是第二个杀我的人；赫克忒，你是第三个。"这里神们的出场参战也只是为解释帕屈罗克鲁斯尽管有阿喀琉斯的盔甲的保护，为什么还弄得疲敝昏厥，乃至遭到杀身之祸。这并不是一种迷信或是无聊的幻想游戏，而只是一种空议论，仿佛以为阿波罗的干预降低了赫克忒的声誉，在这件事情的整个过程中，阿波罗扮演了一个并不十分光彩的角色，人们在这里会只想到神的威力，——不过这种看法只是根据散文式的知解力所酿成的一种缺乏审美趣味的无聊的迷信。因为荷马每逢用神们的干预来解释某一特殊事件时，这些神们总是人们内心生活中所固有的力量，就是人自己的情欲和思虑的力量，或是

人所处的情况中的一般的力量，也就是人由于这种情况而遭遇到的一切事件的决定因素和力量。神们出现时往往显出一些完全外在的纯然实证性的细节，而这些细节却有一种滑稽的意味，例如跛腿的赫斐斯陀斯在神宴中担任斟酒跛来跛去。一般说来，荷马对于神们的这些显现是否有现实基础并不十分认真。神们在这一次发出动作，在另一次却寂然不动。希腊人知道很清楚，召来这些显现（神）的是诗人们，如果他们相信这些显现，他们的信仰也只涉及人心所固有的那种精神性因素以及在当前事件中实际上起发动和推动作用的普遍力量。所以无论从哪一个观点看，我们都无须抱着任何迷信，才能欣赏这些对神们的诗的描绘。

### b）对伦理基础的维护

这就是古典理想的一般性质，我们将来在分论各门艺术时，对这种性质的发展还要进行较明确的讨论。这里只消补充一点：在古典型艺术中，无论是神是人，不管他们怎样走向特殊的外在的方面[1]，却都必须显出对肯定性的（正面的）伦理基础的维护。主体的性格和它的力量的实体性内容总是始终处于统一体。正如自然因素在希腊艺术中必保持住它与精神因素的和谐一致，而且尽管是符合内在因素的具体存在，还必须服从内在因素，人的主体内在方面也与真正的精神的客观方面[2]，也就是与善与真的本质性的内容处于牢固的统一体。从这方面来看，古典理想既不知道有内在意义与外在形象的分离，也不知道有主体的（因而是目的与情欲

① 即到具体现实世界中活动，在个别事件中显出自己所代表的普遍的力量。

② 黑格尔把伦理理想（普遍力量）看作客观精神的内容。

中的抽象的任意性的因素）与抽象的普遍的因素这两方面之间的割裂。所以人物性格的基础必然永远是有实体性的东西，而主体把自己局限在小我时所具有的那些恶劣的、有罪的和丑陋的东西都是古典型艺术所一律拒绝表现的。在浪漫型艺术中占地位的生硬、粗俗、卑鄙和凶恶，对于古典型艺术是特别陌生的。我们固然也看到许多罪行，如弑母、弑父以及其它损伤家庭之爱和虔敬之类恶事也经常用作希腊艺术的题材，但是这类罪恶不是作为单纯的可怕的凶恶行为，也不是作为所谓命运的无理性所产生的貌似必然的结果(象不久以前在我国流行的那种时髦观念那样)，而用到艺术里来的;在希腊艺术里，如果人们犯了这种罪行，他们往往是秉承神的意旨或是得到神的保护，所以这类行为每次都被表现为从某一方面看实际上有理由可辩护的。

### c）转向秀美和悦人的魔力

尽管有上述实体性的基础，我们看到古典的神们在艺术上的形成过程是日渐从理想的静穆走到个别的外在显现的多样化，走到对事件和动作的细节描绘。因此，古典型艺术终于在内容上走到向偶然的个性差异方面的分化，在形式方面走到悦人和吸引人，悦人的因素在于对个别特殊的外在现象的尽量渲染，从而使艺术作品把握住观众，不仅诉诸他们自己的实体性的内在因素，而且也和他们的有限的主体性格有千丝万缕的联系。艺术作品的有限化[①]就使得它和本身也是有限的主体发生更亲切的关系，主体在艺术形象里重新认识到自己，就象他们在现实界本来的那个样子，

① 即着重具体细节的描绘。

所以感到喜悦。神们的严肃变成了秀美，不是震撼人或是使人超越他的特殊性，而是使人平静地安息在它里面，只求它能使他喜悦。一般说来，当想象力掌握了宗教观念，有意要按照美的要求把这些观念自由地表现出来时，它就要使宗教虔敬的严肃性开始消失，就尽量用使人喜悦的因素来损害宗教之所以为宗教的东西，这正是我们现在所处的阶段的情况。因为通过悦人的因素并不能发展实体，神们的意义和普遍性方面，只能借有限的因素，感性存在和主体内在生活去引起兴趣和满足兴趣。所以在所表现的事物中，美的悦人的魔力所占的比重愈大，它们的秀美也就愈远离普遍性以及唯一的能满足真纯趣味的那种深刻内容。

这种使神们的形象在外在的特殊方面得到明确定性的情况要联系到过渡到另一艺术类型的发展。因为外在方面所含的有限事物的多样性如果获得自由发挥作用的机会，最后就要和观念及其普遍性和真实性处于对立地位，就要开始使思想对不再符合它的现实感到不满。①

---

① 第三节叙述希腊神们的普遍性在个别具体事物（主要是人的形象）中得到日益明确的定性的过程。这种具体化或个性化的过程所用的材料以原始的自然宗教为基础，但摆脱了象征的表现方式，也有一部分是人类的历史事实附加到神们身上去的，其作用主要在于使神们得到更明确的个性化。神们的真正起源却不在这类历史事实（即所谓"实证性资料"，"外在的"，"偶然的"因素），而在于人类生活中的一些精神力量，即所谓"有实体性的""伦理基础"，亦即神们所代表的"普遍力量"，亦即人类行动的动力，普通所谓人生理想，即黑格尔所谓"情致"。希腊艺术始终维护"伦理基础"，一般不表现纯粹反面的东西，即使表现，亦必须见出正面的意义。一般与特殊的统一在雕刻中表现得最符合理想。希腊艺术后来的发展日益侧重特殊细节与主体内在因素，严肃便变成秀美，震撼人和提高人的力量变成悦人和吸引人的力量。这就是向下一阶段的艺术类型（浪漫型）过渡的开始。

# 第三章　古典型艺术的解体

古典的神们本身已包含着他们衰亡的萌芽，等到他们所固有的这个缺点由艺术的进展而为意识所察觉的时候，神们自己的解体就带来了古典理想的解体。我们曾把精神个性定作现阶段出现的古典理想的原则，这种精神个性在直接的肉体的客观存在里找到了它的大致适合的表现。但是这种精神个性分化成为一整体系的个别的神，这些个别的神各有并非绝对必然的定性，所以一开始就受到偶然性的支配，这就使永恒地操统治权的神们在内在意识里和在艺术表现里都遭到解体。

## 1．命运

雕刻在它的鼎盛时期固然把神们看作一些有实体性的力量，把他们表现于形象，使他们泰然自若地安息在这种形象的美里，因为偶然的外在的因素在表现里被压低到最小限度。但是他们的杂多性就是他们的偶然性，而思想却要把这些杂多的神还原到一个神性[1]，凭这唯一神性的必然威力，这些杂多的神互相斗争，互相贬低。因为不管我们设想每一个别的神的力量具有多大普遍性，它的范围毕竟是很窄狭的。此外，神们也并不是永远地保持着静

① 即神的普遍性。

穆，他们带着不同的个别目的卷入运动中，因为他们被具体现实世界的现成情况和冲突时而牵引到这里，时而牵引到那里，以便在这里进行帮助，在那里进行阻碍或破坏。神们作为发出行动的个体所处的这些特殊个别的情况就带有偶然性，这就会损害到神的实体性（尽管这种实体性还是起主导作用的基础），并且使他们卷入受条件限制的有限世界的矛盾和斗争里去。由于神们本身就具有这种有限性，他们就和自己存在中的高贵、尊严和优美发生矛盾，这也就要使他们降落到任意的和偶然的领域里去。真正的理想如果要使这种矛盾不完全暴露出来，只有一个办法，那就是象真正的雕刻及其为神庙制作的个别雕像所做的那样，把个别的神们表现为孤独地处在幸福的静穆中，但是没有生活的气息，不动情感，却带有上文所已提到过的那种哀伤神色。正是这种哀伤构成了他们的命运，因为它显示出还有某种较高的东西站在神们之上，使由杂多的特殊事物上升到普遍的统一体这种转变成为必然的。但是我们如果细看一下这种较高的统一体的性质和形状，我们就会看到这种统一体和神们的个性与相对的有限性处于对立地位，是一种本身抽象的无形象的东西，也就是必然或命运，它在这种抽象状态中只是一般较高一级的东西，对神和人都有约束力，但是本身又是不可理解的，不可纳入概念的。命运还不是一种绝对的自觉的目的，因而还不是一种有主体性的有人格的神的意旨，而只是一种超然于个别的神们的特殊性之上的唯一的普遍的力量，因此它本身不能再表现为一个个体，否则它就成为许多个体之一，而不是统摄一切个体而超然于这些个体之上了。因此它既无形象，也无个性，在这种抽象状态中，它只是一种单纯的必然，无论是神还是人，都

要把这种必然当作命运来服从，只要他们是作为特殊个体而互相分裂开，互相斗争，力求片面地伸张自己的那一份个别力量，要超出自己的界限和需要之上；因为命运对于他们是不可改动的。[①]

## 2. 神由于拟人[②]而解体

绝对的必然既然不属于个别的神们，不是他们的自确定的内容中一个组成部分，而只是飘荡于他们之上的一种无定性的抽象的东西，所以特殊个别的神们就既获得自由而又逃不脱命运，他们须由于体现为人而涉及外在事物，由于拟人而落到有限事物中，这就违反了神之所以为神与实体之所以为实体的本质。所以艺术中这些优美的神们的衰亡是由神们本身所造成的必然现象，因为意识终于不再能从这些神方面得到安息，就须从神们那里退回到意识本身。总之，使神们对于宗教信仰和艺术信仰都终于解体的原因首先是希腊的拟人主义的性质和方式。

### a）缺乏内在的主体性[③]

因为精神个性固然作为理想而体现于人类的形象，却也只是体现于直接的肉体的形象，而不是体现于自在自为的人，而只有这

① 第1节论古典型艺术解体的根源之一是命运观。普遍性的伦理的实体既分化为许多个别的神，涉及特殊，就带有偶然性，所以须假定有一种统治这许多神的力量，这就是命运，而这种命运是盲目的必然，既无形象，也无个性，而同时又使神们陷于既自由而又要受命运支配的矛盾。

② 拟人就是把神当作个别的人来理解和表现。

③ 内在的或无限的主体性指主体的有自意识的或自觉的内心生活，惟其是自觉的，所以是无限的。

种自在自为的人才能在他的主体意识的内在世界里认识到自己和神有差别，却又能消除(否定)这种差别，从而不能与神化为一体变成本身无限的绝对的主体性。

1）造形艺术的理想所缺乏的正是这一方面，即不能把自己表现为认识自己为无限的内在主体性。那些造形美的形象不仅是用石头和青铜雕成的，而且在内容和表现两方面都缺乏无限的主体性。不管人们从美和艺术方面受到多么大的精神鼓舞，这种精神鼓舞却始终只是限于主体的，在观照对象即神们身上却找不着。但是真正的整体却也要求主体的自觉的统一和无限，因为只有这种主体的自觉的统一和无限才能形成有生命能自觉的神和人。如果这种统一和无限不是绝对性质和内容中的一个主要组成部分，这种绝对就不是真正的精神主体，而只是处在客体状态，没有自觉的精神①。神们的个性当然也不是完全没有主体方面的内容，但这只是作为一种偶然的因素，而且在它的展现之中，只在神们的实体性的静穆和幸福状态那个范围之外活动②。

2）另一方面，与造形艺术的神们相对立的主体性也还不是本身无限和真实的。我们将来在第三个艺术类型即浪漫型里会看得更清楚，这种本身无限和真实的主体是把本身无限的自觉的神作为和自己相应的客体或对象的。但是现阶段的主体在完美的神像里并没有把自己显现出来，因而在观照中也没有把自己作为对象或客体而带到意识里，所以这种主体还是和它的绝对客体分别

---

① 没有自觉，自己就只能为认识的对象，不能为认识的主体。

② 神们的主体性见于具体个别情境中的动作，动作就涉及有限与偶然，而且抛弃了造形艺术理想的静穆。

开来和分裂开来的①，因此还只有偶然的有限的主体性。

3）人们也许认为上升到一个较高领域的转变似应由想象和艺术了解为新的神们之间的一次斗争，就象由自然神的象征转变到古典艺术的精神理想时所发生的旧神和新神的斗争那样。但是事实却正与此相反，这次转变是在完全不同的另一领域里，以现实生活中的有意识的斗争的形式来进行的。因此，艺术要用新的形式去掌握这种较高一级的内容，它就处在一种和前一阶段完全不同的地位。这种新的内容是不能作为可凭艺术来表现的东西而发生效力的，它无须借助于艺术，就可以把自己表现出来；它先已站在凭理由来辩驳的散文性基地上，然后主要通过惊奇感、殉道感之类情感和宗教情操，进入主体的意识，——同时带着对一切有限事物与绝对之间矛盾对立的意识，这种矛盾对立在实际生活历史里表现为一系列的事件，不是想象出来的，而是作为事实而发生的。神性或神本身变成肉体，脱胎出世，生活着，忍受着苦痛，死了，又从死人中复活起来②。这种内容不是由艺术虚构出来的，而是在艺术之外本来就已存在着，所以不是由艺术从它本身取出的，而是尚待表现的现成的材料。前文所提过的第一次转变和神们之间的斗争是从艺术观照和想象中起源的。这种艺术观照和想象从内心生活里创造出它的教训和形象，于是向惊赞的人们提供出一个新神体系。古典的神们只有凭想象才获得了他们的存在，而且只是在石头和青铜里或是在观照里存在，而不是有血有肉的或实际存在

① “绝对客体”指所观照的神。只见自己与神的分别，没有否定这分别而达到自己与神的统一，所以还不是无限的而只是有限的。

② 指基督教所崇信的耶稣基督，他代表浪漫型艺术的精神，不象希腊神们是由人想象出，表现于艺术，而且是外在于人的，基督在事实上就是神人一体。

的神。所以出自拟人主义的希腊神们并没有实际的人类生活，并非既是肉体的而又是精神的神。只有基督教才第一次把这种肉体和精神的现实当作客观存在，表现为神本身的生平事迹，把它引到世界里来。因此，这种肉体尽管作为纯粹的自然的和感性的（物质的）东西而在意识中处于否定面的地位，却仍受到尊敬，而拟人作用所产生的东西也就这样被神圣化了。正如人原来是按照神的影象造成的，现在神却是按照人的影象而造成了；谁看见了儿子，谁也就看到了父亲，谁在爱儿子，谁也就在爱父亲，神的存在是可以从客观世界和现实生活中认得出的[①]。从此可见，基督教的神这种新的内容不是通过艺术的构思而进入意识的，而是作为实际发生的一件事，作为神变成肉体的历史，从外面来到意识里的。这种转变不能以艺术为出发点，否则就会使旧与新的矛盾对立在性质上变成太不伦不类了。因为启示的宗教[②]中的神在内容和形式上都是一种真正实在的神，比起他来，他的一切敌手都只是想象的虚构，不能和他摆在一个水平上来相比。希腊古典型艺术的旧神和新神却都属于观念范围，都只有一种现实性，这就是由有限精神把它作为自然界和精神界的一些力量来理解和表现的，他们之间的对立和斗争都是严肃的。但是如果由希腊的神们到基督教的神的转变也是由艺术来造成的，在这样一种神与神的斗争的表现里就不会有什么真正的严肃性[③]。

① 基督教把上帝和耶稣的关系，乃至上帝和一般人的关系看作父与子的关系。

② 即由神启示出来的宗教，与自然宗教对立，基督教就属于启示的宗教。

③ 因为希腊的神和基督教的神在性质上完全不同，一是象征自然的神，一是启示宗教的神人合一的神，所以不能摆在同一水平上来进行严肃的斗争。

### b）向基督教的过渡作为近代艺术的题材

所以这种转变和斗争在近代只能提供一种偶然的零星的艺术题材，这种题材没有能形成一个艺术时代，在这种形式中没有能在艺术发展的整个过程中形成一个首尾贯串的阶段。我在这里想趁便提几个这方面的有名的事例。近代往往有人哀悼希腊艺术的衰亡，而对希腊的神与英雄们的深心向往也有多次由诗人们在诗里表达过。这种哀伤之所以表现出来，主要是由于对基督教世界持对抗的态度。人们固然也承认基督教世界掌握着比过去较高的真理，但是对此却作了一点保留，认为从艺术观点来看，古典时代文化的衰亡毕竟是很可惋惜的。席勒的《希腊的神们》那首诗就以这种心情为内容。我们值得费一点精力来研究一下这首诗，不仅从诗的观点来分析它的美妙的描绘，铿锵的节奏，生动的形象，乃至其中所表现的那种幽美灵魂的哀伤，而且还要研究它的内容，因为席勒的情致总是既真实而又经过深思的。

基督教本身当然也含有艺术的因素，但是当它发展到启蒙运动时代的过程中却达到了一个转折点，就是凭思想和知解力把艺术的一个绝对必要的因素抛开了，这个因素就是实在的人的形象和神的显现。因为人的形象和它所表达出和说出的东西、人的事件、行动和情感是艺术必须用来理解和表现精神内容的一种形式。现在知解力既然把神弄成了一种单纯的思想方面的东西，不再相信神的精神在具体现实中的显现，从而把思想中的神和一切现实存在割裂开来，这就导致这种宗教方面的启蒙运动必然要接受一些与艺术不相容的观念和要求。但是等到知解力再离开这些抽象

概念而提升到理性[1]的时候，人们就重新要求具体的东西，也要求艺术表现具体的东西。启蒙运动受知解力统治的时期固然也有它自己的艺术，但是方式是很散文气的。我们在席勒的作品里就可以看到这一点，他就是从这样一个时期出发的，但是到后来他感觉到知解力不能满足理性、想象和热情的需要，于是他就对一般艺术，特别是对希腊古典型艺术及其神们和世界观，怀着衷心的留恋。上面提到的席勒的那首诗就是由对当时思想抽象起反感而回到留恋古典型艺术时的心情所产生的。从这首诗的初稿来看，席勒对基督教的态度完全是进行驳斥的，后来这种严厉的语调才变得柔和一点，所反对的只是启蒙运动时期的凭知解力的认识，这到后来也已开始丧失它的统治了。他首先赞扬希腊的世界观，因为它把整个自然界看作全是生气灌注的，充满着神的。接着他转到现代以及它对自然规律的散文式的理解和人对神的态度，他说：

“难道这凄惨的寂静
就使我认识到我的造物主？
他的罩衣[2]象他自己一样阴暗，
对他的礼赞只是我的忍让。”[3]

忍让当然是基督教的一个重要的因素，但是只有按照僧侣的观念，基督教才要求人要摧残他的性情、情感和所谓自然冲动，不让他参预伦理的、理性的现实世界，家庭和国家的生活，——这正是启蒙运动以及它的宣扬神不可知的自然神的宗教观念所强加于

① 德国唯心哲学把理性看作高于知解力，参看卷一 67 页注②。

② “罩衣”(Hülle)亦指躯体，客观世界就是神的躯体。

③ “忍让”(Entsagen)有“否认”“抛弃”的意思，即抛弃人的一切肉体的自然和世俗的要求。这是基督教所宣扬的一种“美德”。

人的最高的忍让，这种忍让要人不去认识神和掌握神。但是按照真正的基督教观点，忍让只是中介作用和转捩点的一个因素，通过它来消除一般纯是自然的，感性的和有限的事物之中不适合的因素，以便使精神达到更高的自由以及自己与自己的和解①，这是希腊人所不曾知道的一种自由和幸福的境界。所以基督教并不宜扬要礼赞一个孤独的神，脱离世界而自禁于自我的小天地的神，因为神正是内在于上述精神的自由与和解之中的。从这个观点来看，下面的席勒的名句就是完全错误的：

"神们既然比人还更富于人性，
人们也就比神更富于神性。"

因此我们要把他谈到希腊神们的结尾部分中所持的较晚的改正过的观点看成更重要的，把它引在这里：

"从时间的潮流中抽身出来，
解放了，他们飘荡在品都斯高峰②；
不朽者在诗歌中必然要活下去，
在实际生活中却必然要消亡。"

这几句诗完全证实了我们在上文所说的话：希腊神们的宝座是在人的观念和想象里；他们在现实生活中并没有地位，也不能使有限的精神获得最高的满足。

凭一些成功的挽歌而获得"法国的提布路斯"称号的巴尼③在

---

① 即没有自我分裂，亦即灵与肉的统一。

② 品都斯（Pindus），古希腊北部的一座山，是文艺神阿波罗和九女诗神的圣地。

③ 巴尼（Parney，1753—1814），法国诗人，伏尔太写信给他时称他为"亲爱的提布路斯"，提布路斯（Tibullus）是公元前一世纪罗马诗人，以挽诗著名。

一部用史诗体写的分成十章的长诗《神们的战争》里，用另一种方式攻击基督教，用滑稽和调侃的口吻，猥琐的巧智，幽默而有才华的笔调，拿一些基督教观念来开玩笑。但是这种戏谑没有超过轻松伶巧的限度，还没有亵渎神圣和最卓越的事物，象在许莱格尔的《路辛德》时代所常见的那样①。圣玛利在《神们的战争》里当然写得很刻薄，多米尼克和方济各两派僧侣都成了一些酒徒，而尼姑们也成了一些荡妇，总之，一切都很恶劣。但是到了最后，古代的神们都被征服了，他们从奥林普退到巴那斯。②

最后的例子是歌德的《柯林特的新娘》。③他在这幅生动的画面里更深刻地描绘了爱情的抛弃。这种抛弃并不是根据真正的基督教义，而是根据对忍让和牺牲精神的要求所作的曲解。歌德拿人类的自然感情和这种虚伪的禁欲主义作了对比，这种禁欲主义诋毁女子结婚，认为强迫的独身生活比结婚更为神圣。正如在席勒的诗里，我们看到希腊幻想与近代启蒙运动的知解力的抽象产品之间的矛盾对立，在歌德的这首诗里，我们也看到希腊人从伦理与感官两方面要求出发的对于恋爱和婚姻的辩护和从片面的不真实的基督教观点出发所得到的一些错误观念这两方面的矛盾对立。歌德用很高明的艺术手法使一种恐怖气氛笼罩着全诗，主要的原因在于当事人究竟是一个实在的女子，一个死人，一个活人，还是

① 《路辛德》(Lucinde) 是德国浪漫派作家许莱格尔 (F. Schlegel) 的一部小说，写他自己和一位女子的恋爱生活和婚姻生活。

② 奥林普山峰是宙斯和其他天神的居所，巴那斯山峰是阿波罗和九女诗神的居所。这句话的意思是放弃宗教的统治权，走到文艺领域。

③ 《柯林特的新娘》(Braut von Korinth)，歌德晚年写的一首著名的民歌体抒情诗，写一位少女已订了婚，她母亲因信基督教，要把她献给上帝，她从坟墓里逃出和未婚夫结了婚，结果断送了他的性命。

一个阴魂，始终叫人摸不着底细。在运用诗律上他也显出巨匠的手腕，把轻浮和严肃的音调杂糅在一起，这就加强了诗中的恐怖气氛。

### c）古典型艺术在它自己领域里解体

在试图深入研究新的艺术类型（它与旧的艺术类型的矛盾对立目前还不属于我们在这里按照其主要阶段来讨论的艺术发展过程之内）[1]之前，我们首先须对古典型艺术本身所经历的转变获得一种较明确的认识。这个转变的原则就在于在现阶段以前精神个性是被看作与自然和人类生活中的真正的实体和谐一致的，而精神在它的生活、意志和活动中自已认识到这种和谐一致，但是到了现阶段，精神却开始返回到内心生活的无限，但是所达到的并不是真正的无限，还只是一种形式的甚至于有限的回返到本身。[2]

如果细看一下与上述原则相对应的具体情况，我们就可看出我们已经说过的道理：希腊的神们是以现实中人的生活和行动所依据的实体性为内容的。除掉在观念中看到神们，我们还看到最高的定性和普遍旨趣是作为一种现成的事实而存在的。正如对希腊的精神的艺术形象来说，精神显现为外在现实事物是基本的要求，人类的绝对精神的定性也要经过加工，成为一种起显现精神作用的真正的现实事物，要求个别的人与这种现实事物中的实体性和普遍性和谐一致。这种最高的目的在希腊就是国家生活，公民社会以及它的伦理观念和活的爱国思想，此外就别无更高更真实

[1] 新的艺术类型指浪漫型艺术，这里专论古典型艺术的发展阶段。

[2] 脱离外在世界，收心内视。

的旨趣。象一般的尘世的外在现象一样，这种国家生活也要终于变成过去。不难指出，象享受希腊的那种自由的一个国家是和全体公民处于统一体的，全体公民把一切公众事务中的最高的活动都掌握在自己手里，这样一个国家只能是又小又弱的，有时由于内部原因而遭覆灭，有时由于外部原因在世界史的进程中被消灭掉。——由于个人与国家生活的普遍性之间的这种紧密的结合，一方面的结果是主体的特性和私人的特殊情况还不能实现它们的权利，找不到一种对集体无害的尽量发展的机会。这种主体的特性既然有别于实体而没有纳入实体，它就只是狭隘的服从自然本能的自私，走自己的道路，追求自己的不符合公众利益的利益，因而变成毁坏国家的原因，因为它拿主体方面的力量来对抗国家。另一方面的结果是上述那种自由还引起对一种更高的自由的要求，这就是主体本身的自由，主体不仅要求在具有实体性的整体，即国家里，在既定的道德和法律的范围里享受自由，而且还要求在他自己的内心生活里享受到自由，要使他凭主体的知识从他本身中产生好的正当的东西，并且要使这种好的正当的东西得到承认，主体要求意识本身成为具有实体性的主体，因此在这种自由里又产生了国家的目的与本身自由的个人的目的之间的一种新的失调。这样一种矛盾在苏格拉底时代就已开始出现了，而在另一方面，民主制度和暴民政治制度下所流行的虚荣心、自私自利和漫无法纪的情况，使现成的国家受到动摇，以至象克塞诺芬和柏拉图这样的人对于他们的城邦实况都感到伤心，因为其中公众事务都落在一批自私自利和轻浮放荡的人们手里。

所以这种转变的实质首先在于独立自在的精神与外在事物之

间的分裂。精神既然与现实割裂开来了，在现实中就再找不着精神了，精神就变成抽象的精神了，但是还不象东方的太一神那样抽象，而是自觉的实在的主体，在他的主体的内心生活里见出一切在思维中具有普遍性的东西，例如真实的、美好的和道德的东西，把它们牢固地掌握住，而真正获得的并不是对当前现实的认识，而只是他自己的思想和信念。这种情况既然停留在矛盾对立上面，既然对立双方还仅仅是对立的，就只会是散文性的情况。不过在现阶段还没有出现这种散文情况。这就是说，从一方面看，这时固然出现了一种意识，它有坚决的意志要实现善，并且认为要实现自己的这种意志，就只有通过表现自己的道德情操和服从古代的神们以及古代的道德和法律。但是与此同时，这种意识对当前的现实和实际政治生活感到不满，对古代思想，以及过去的爱国主义和政治智慧的解体都感到惋惜，因而当然处在主体的内心生活和外在现实之间的矛盾对立中。因为那些真正道德的单纯概念并不能充分满足它内心的要求，于是它就转向它所否定和仇视的外在世界，目的在对它进行改造。总之，这种意识，如上面所说的，一方面当然具有一种由自己确定的急待表现的内在的内容意蕴，而它所要应付的摆在面前的世界却是和这种内容意蕴相矛盾的，它所接受的任务就是表现这种现实，把它的违背善与真的腐朽情况的形形色色都描绘出来；但是另一方面这种矛盾却要在艺术本身上找到解决。这就是说，有一种新的艺术形式出现了，其中对立面的斗争不是通过思想来进行，不是停留在分裂中，而是用**这样**一种方式把现实中腐朽愚蠢的实况描绘出来，要使它（现实）象是自己毁灭自己，就通过这种自毁灭来反映出真正正确的东西毕竟是坚固耐久

的力量，而愚蠢和无理性那一方面并没有力量来构成本身真实的东西的对立面。这种新的艺术形式就是喜剧，象亚理斯托芬就在希腊人中间运用这种形式来处理当时现实的一些重要领域，不带忿恨，而带一种明快爽朗的笑谑。[1]

## 3. 讽刺[2]

但是上述喜剧式的解决虽符合艺术，却终于站不住，因为对立还是保持着对抗的形式，因而所带来的不是一种诗的和解，而是在对立双方之间建立一种散文性的关系，这就显然要使古典型艺术遭到消灭了，因为它使造形艺术的神们和优美的人类世界都消失掉了。我们在这里须看一看有什么艺术形式能在这个转变阶段提供和实现一种较高的表现方式。在讨论象征型艺术时，我们见到过它的终结表现于形象和意义的分裂，采取了多种多样的形式，例如比喻，寓言，隐射之类。如果在现阶段，同样的分裂也是古典理想

(1) 以上继续论古典型艺术的解体。(1) 希腊神们是用拟人的方式来想象和表现的，他们还缺乏人的精神所应有的自觉性，因而缺乏主体性、个性和现实性；神与人，无限与有限，都没有真正统一起来，在这方面古典型艺术比不上基督教的浪漫型艺术，这种缺陷导致它的解体；(2) 说明由希腊的神们到基督教的神的转变以及两种神之间的斗争向近代艺术提供了题材，希腊神们在实际生活中已让位给基督教的神，有些诗人对此表示惋惜，认为他们在文艺领域还可以活下去，特别是启蒙运动时期在席勒、歌德等人的作品里；(3) 在古典型艺术到浪漫型艺术的转变之间，产生了一种新的艺术形式，喜剧；转变的特点在于精神不满足于客观现实而退回到它本身，内心的理想与外在的现实发生了矛盾，喜剧的任务就在解决这种矛盾，解决的办法是尽量描绘现实的腐朽方面，显出这方面无力对抗普遍的真实的和善的东西。在下一节中我们将会看到，矛盾并没有真正解决，喜剧已由古典型艺术的领域转入散文的领域。所以本节标题是“古典型艺术的解体”。

(2) 主要指讽刺诗。

解体的根源，我们就要追问现阶段的转变和过去象征阶段的转变有什么区别。下面就谈这个问题。

### a）古典型艺术解体和象征型艺术解体的区别

在真正的象征和比喻的艺术形式里，形象和意义本来就是分开的，互相生疏的，尽管它们也有些接近和联系；它们所处的关系却不是对抗的而是友好的，因为一旦双方显出某种类似点，这就成为把它们结合在一起来进行比喻的基础了。所以在这样结合之后，如果双方仍不免显出分裂和互相生疏，那就不是由于双方是互相敌对的，也不是由于本来是一种自在自为的紧密的团结而后来遭到拆散。古典型艺术的理想却不然，它一开始就显出意义与形象，内在的精神个性与它的躯体，都完全融成一片。所以这种完整的统一体中的对立双方如果又分裂开了，那就只能由于双方不能再共处下去，原来的和平的和解关系要变成不团结和敌对的关系了。

### b）讽刺

由于古典阶段的对立双方的关系采取了不同于象征阶段的形式，双方的内容也就改变了，双方现在是互相对抗的了。这就是说，在象征型艺术里，通过象征的艺术形象而获得一种寓意式的感性表现的是些抽象概念，一般性的思想，或采取一般性的感想形式而意义明确的格言；而在由古典型艺术到浪漫型艺术过渡阶段中所采取的形式里，内容虽然仍是类似象征型艺术所用的那些一般性的思想的抽象概念，意见和出自知解力的格言，但是向对立双方

中意义那一方提供内容的却不是这些抽象概念本身，而是在主体意识里，亦即在独立自足的自我意识里存在的那种抽象概念。因为这个中间阶段的基本要求是已达到了理想的精神性的东西，要以本身独立的姿态出现。在古典型艺术里精神个性本来就是主要的因素，尽管在它的现实方面，这种精神个性还是和它的直接的客观存在结合在一起的[①]。现在这个过渡阶段所要表现的主体性却在力求驾御对它已不适合的形象和外在现实。因此，精神世界就变成独立自由的已脱离了感性世界，因而就通过这种回返到精神本身的过程，而使主体变成了自觉的，只满足于自己内心生活的了。但是这种脱离外在界的主体在精神方面还不是以绝对为内容、以自觉的精神性为形式的真正的整体，而是还不免和现实对立的一种纯然抽象的、有限的、没有得到满足的主体[②]。——与这种主体对立的有限的现实，也变成自由的或独立的了，也正因为真正的精神的东西已离开它而退回到主体的内心世界，它既不想也不能把这种精神的东西再找回来，它就变成了一种无神性的现实，一种无生命的东西了。就是在这种情况之下，艺术带来了一种从事思维的精神，一种单凭主体自身的主体，在带有善与道德的认识与意志的抽象智慧中，对当前现实的腐朽持着敌对的态度。这种矛盾不得解决，内在界与外在界处于更尖锐的失调，就是这种情况造成了对立双方关系的散文性。一种高尚的精神和道德的情操无法在一个罪恶和愚蠢的世界里实现它的自觉的理想，于是带着一腔火热

① 精神个性不是抽象的，而是在具体的人物身上体现的。

② 在这个过渡阶段，浪漫型艺术阶段的那种个人脱离现实生活而陶醉于自己的内心生活的情况，已开始出现。

的愤怒或是微妙的巧智和冷酷辛辣的语调去反对当前的事物，对和他的关于道德与真理的抽象概念起直接冲突的那个世界不是痛恨，就是鄙视。

以描绘这种有限的主体与腐化堕落的外在世界之间矛盾为任务的艺术形式就是讽刺。一般关于讽刺的学说都站不住，因为它们根本就不知道把讽刺摆在哪里。讽刺和史诗不相干，也不属于抒情诗，因为讽刺所表现的不是情感生活而是关于善和本身必要的品质的一般概念。这种概念固然结合到主体的特殊性格，显现为这个或那个主体的道德品质，但是讽刺不能令人享受到表现所应有的自由的无拘无碍的美，而是以不满的心情保持着作者自己的主体性和抽象原则与经验的现实世界之间的失调。在这个意义上来说，讽刺既不是真正的诗，也不是真正的艺术品。因此，讽刺的观点不能从史诗和抒情诗的观点来理解，而是一般应当作古典理想的一种转变的形式来理解。

### c）罗马世界是讽刺的土壤

按照它的内容意义来说，讽刺的作品所揭示出来的既然只是古典理想在散文情况里的解体，我们就不能从希腊那样的美的国度里替讽刺找到真正的土壤。按照上文所描绘的那种讽刺是罗马人所特有的。罗马世界的精神特点是抽象概念和死板法律的统治，是美和爽朗的道德生活的破灭，作为直接的自然道德发源地的家庭遭到了轻视，个性一般遭到了牺牲，完全听国家政权摆布，只能在服从抽象的法律之中才能见到冰冷的尊严和知解力方面的满足。这种政治道德的原则迫使各民族都要服从它的冷酷的统治，

而在罗马内部，拘形式的法律也一样严峻，繁文琐节，多如牛毛。这种政治道德的原则是和真正的艺术不相容的。所以我们在罗马看不见美的、自由的、伟大的艺术。雕刻、绘画、史诗、抒情诗和戏剧体诗，都是罗马人从希腊人那里继承下来学习的。值得注意的是：可以看作在罗马土生土长的只有喜剧性的滑稽剧，庆丰收和结婚的地方歌之类，而比较文明的喜剧，包括普劳图斯和特伦斯[①]的作品在内，都是从希腊借来的，其中摹仿多于独立的创造。就连爱尼乌斯[②]也是根据希腊的资料来源写作，把神话变成了散文的。罗马人所特有的艺术方式基本上是散文的方式，例如他们的教训诗就是如此，特别是在它的内容是道德的时候，总是借音律、意象、比喻、华词丽藻之类外在的雕饰来装扮一些空泛的感想。但是最突出的是讽刺。这里往往是一种对周围世界起义愤的精神力求从空洞的宣言里得到发泄。这种在本质上是散文性的艺术形式只有在一个意义上才能成为诗的，那就是它把现实界的腐朽形象摆到我们眼前，使这种腐朽由于它自己的空虚而陷于总崩溃。姑举贺拉斯为例。作为抒情诗人，他完全接受了希腊的艺术形式和表达方式的教养，但是在他所特别擅长的书信体诗和讽刺体诗里，却对当时罗马习俗描绘出一幅生动的画面，揭示出一些愚蠢荒唐的人物，由于所采取的手段不恰当，结果就是自毁灭。但是他的笑谑尽管是隽妙的，见出文化教养的，却不能说是诗的，它只满足于使坏人坏事成为笑柄。在其他罗马诗人的作品里，正义与德行的抽象观念

---

① 两位著名的拉丁喜剧家。

② 爱尼乌斯（Ennius），公元前三世纪诗人，有“拉丁诗的始祖”之称，但实际上是一个归顺罗马的希腊人。

和流行的罪恶形成尖锐的对照,时而是愤怒、烦恼、痛恨之类心情发泄于谈论道德和智慧的空洞词藻，时而是带着高贵心灵的义愤向当时的腐朽和奴颜婢膝进行攻击，或是拿当时的罪恶和古代的习俗、自由以及过去的世界情况中的道德进行对比,但并不抱什么真正的希望或信仰,只是显示出人们对这可耻的时代中的摇摆不定,变化无常，困苦和危险所能采取的态度不过是斯多噶派的恬静冷漠和高尚灵魂的内心的贞固。这种不满的情绪也部分地反映在罗马的历史著作和哲学里。莎路斯特[①]攻击道德的败坏，而他自己却也在所不免;李维[②]尽管在修词上显得秀雅,只是从描绘过去的好时代中去求安慰与满足;特别重要的是塔西陀[③],他怀着宽弘而深刻的忧世心情,用没有枯燥毛病的笔调和生动鲜明的描绘,痛心地揭露当时的恶习。在讽刺诗人之中,波修斯[④]最辛辣,比纠维纳尔[⑤]还更尖刻。后来的殿军是希腊人琉善[⑥]，他用明快的嬉笑的口吻攻击一切,包括英雄、哲学家和神们,特别把古希腊的神们的人情和个性写得淋漓尽致。但是他往往只是喋喋不休地议论神们的形状和行动的外表方面，不免使我们近代人感到厌倦。因为我们一方面对他所要粉碎的东西久已不再置信，另一方面我们也认识到希腊神们的一些特征，尽管遭到了他的嘲讽，从美的观点来

① 莎路斯特（Sallustus），公元前一世纪罗马史学家。

② 李维（T. Livius),公元前一世纪罗马史学家,以«罗马史»著名。

③ 塔西陀（Tacitus，公元55—120)，罗马史学家，写过«日尔曼民族的历史和风俗»。

④ 波修斯（Persius),公元一世纪罗马诗人,传下来的作品只有六篇讽刺诗。

⑤ 纠维纳尔（Juvenal),公元一世纪罗马讽刺诗人,对后来西方讽刺诗的影响较大,他的讽刺诗传下来的还有十六篇。

⑥ 琉善（Lucian),公元二世纪希腊讽刺作家,著有«神们的对话»,«死人们的对话»,«拍卖哲学家»等,影响颇大。

看，还是有永恒的价值。

今天不会再有成功的讽刺了。柯塔[1]和歌德曾经悬赏征求讽刺作品，但是没有收到讽刺诗。讽刺诗的一些固定的原则是和现代生活相矛盾的；一种抽象的智慧，一种固步自封的、违反现实的道德，不可能使虚伪的可厌的东西得到真正的诗的处理，在真理里达到真正的和解。

艺术不可能停留在这种抽象的内在的思想与外在客观世界的分裂上而不违反艺术所特有的原则。主体方面应当看作本身是无限的，自在自为的，它尽管不容许把有限现实看作就是真实的，却也不和有限现实处在单纯的对立状态，对它取否定的态度，而是要进一步走向和解[2]，只有在这种和解活动中，它才能表现和上述古典型艺术的那种理想的个人相对立的绝对主体性格。[3]

(1)　柯塔（J. F. Cotta，1764—1832），德国著名的出版家，歌德、席勒、费希特、谢林等人的著作大半由他出版。

(2)　"和解"是黑格尔所了解的"统一"，他强调主体与客观世界如果停留在对立地位（如在讽刺作品中），即不可能有艺术。

(3)　这一段论古典艺术理想的解体从罗马时代盛行的讽刺诗可以见出。在讽刺诗里，诗人的主观理想变成抽象的，死板的，脱离现实而对现实持否定态度的，因此破坏了古典理想的主体与客观世界，意义与形象，内容与形式的完全统一。讽刺的态度是散文性的，因此，在本质上不属于艺术范围。黑格尔拿由古典型艺术到浪漫型艺术的转变和由象征型艺术到古典型艺术的转变作了比较，指出这二者之间的类似和差别。

# 第 三 部 分

# 浪漫型艺术



# 序论　总论浪漫型艺术

浪漫型艺术的形式是由艺术所要表达的内容的内在本质所决定的，正如我们前此在本书中每次所遇到的情况一样。所以我们首先要把这种新内容所特有的原则弄清楚，这种新内容现在作为真理的绝对内容而进入意识，因而形成一种新的世界观和一种新的艺术表现形式。

在艺术的开始阶段，想象力倾向于努力从自然转到精神。这种努力还只是对精神的追求，精神还没有替艺术找到真正的内容，因此只能用外在的形式来表现自然界的意义，或是表现具有实体性的内在因素（这才形成艺术的真正中心）的无主体性的抽象概念。①

与此相反，在第二阶段，即在古典型艺术里，精神形成了艺术内容的基础和原则，不过精神只有通过否定自然界的意义才能显出它自己；而有血有肉的感性的自然现象则提供适合精神的外在形式。这种形式却不象在第一阶段那样只是表面的，不明确的，不由内容意义渗透的，而是由精神完全渗透到它的外在显现里，使自然的东西在这美妙的统一里受到理想化，成为恰好能表现具有实体性的个性的那种精神的现实事物，从而使艺术达到完美的顶峰。

① 指象征型艺术阶段的情况。"内在因素"指宗教或伦理的理想信条，"无主体性"指精神还没有达到自觉。

因此，古典型艺术是理想的符合本质的表现，是美的国度达到金瓯无缺的情况。没有什么比它更美，现在没有，将来也不会有。

不过还有比这种精神在它的直接的（尽管还是由精神创造来充分表现它自己的）感性形象里的美的显现[①]还更高的艺术。因为要借外界因素来实现，从而使感性现实符合精神存在的这种统一毕竟是和精神的本质相矛盾的，因而迫使精神离开它与肉体的和解（统一），而回到精神与精神本身的和解。[②]于是理想原有的单纯的牢固的整体就分化为两方面的整体，一个是独立自在的主体本身方面的整体，一个是外在现象的整体，通过这种分裂才能使精神达到它与它本身的内在因素的更深刻的和解。精神所依据的原则是自己与自己相融合（本身融贯一致），是它的概念和实际存在的统一，所以精神只有在自己家里，即在精神世界（包括情感、情绪和一般内心生活）里，才能找到适合它的实际存在。通过这一点，精神才意识到它本身就已包含它的另一体，即它作为精神的**实际存在**，从而才享受到它的无限和自由。[③]

## 1. 内在主体性的原则

精神原先要从外在的感性事物中去找它的对象，现在它既提升到**回返到精神本身**，它就从它本身获得它的对象，而且在这种精

① 即古典型艺术。比它更高的，即浪漫型艺术。

② 以前两阶段的艺术是用客观世界表现主体精神，现在浪漫型艺术是用精神本身表现精神，所以它是精神与精神本身的统一。

③ 自觉的精神能返视自己，自己成为自己的认识对象（"另一体"，亦即"实际存在"）。到了这一步，精神就是无限的，自由的。

神与本身的统一中感觉到而且认识到自己了。这种精神返回到它本身的情况[1]就形成了浪漫型艺术的基本原则。与此相联系的还有一个必然的含义：对于这个最后的艺术阶段来说，古典理想的美,亦即形象最适合于内容的美,就不是最后的(最高的)美了。因为在浪漫型艺术阶段，精神认识到它自己的真实不在于自己渗透到躯体里；与此相反,它只有在离开外在界而返回到它自己的内心世界,把外在现实看作不能充分显现自己的实际存在时,才认识到自己的真实。如果要根据这种新内容来形成美,那么,前此所说的美只能处于次要的地位,现在的美却要变成精神的美,即自在自为的内心世界作为本身无限的精神的主体性的美。

精神要达到无限，它就要把自己由纯然形式的有限的人格提升到绝对的人格；这就是说,精神必须是由完全实体性的东西渗透的[2]，而且本着这种实体性的东西把自己作为知识和意志的主体表现出来。从另一方面看，实体性的真实的东西不应理解为人类的一种单纯的“彼岸”,应该抛开希腊意义的拟人主义,应该把人性的东西看作实在的主体性,把这种主体性定为原则,象前文已提到过的,只有这样,拟人主义的东西才能达到完善化。[3]

## 2．浪漫型艺术在内容和形式上的主要因素

上文的基本定义中含有一些主要因素，我们要概括地从这些

[1] 精神回返到本身即所谓“内在主体性的原则”。

[2] 精神须代表普遍永恒的伦理理想、

[3] 这两种拟人主义的区别在于有没有内在主体性，亦即精神是否达到完全的自觉、希腊的神们拟人主义还没有显出人的自觉精神的个性（即“人的内在的主体性”），往往把神乃至自然界事物当作人来看。

因素中推演出浪漫型艺术的题材体系和形式，其中形象的改变是由浪漫型艺术的新内容所制约的。

浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活，相应的形式是精神的主体性，亦即主体对自己的独立自由的认识。这种本身无限和绝对普遍的东西[①]是对一切特殊性相的否定，是自己与自己的单纯的统一，它消融了一切彼此分化，一切自然过程及其出生、消亡和再现的轮回，以及一切精神存在的局限性，它把一切特殊的神分解在真纯的无限的自己与自己的统一体里。在它这种神宫里，所有的神们全被推翻了，由主体性的火焰把他们焚化了，从此艺术所承认的不是多神教的许多神而是唯一的神，唯一的精神，唯一的绝对独立自足性，这唯一的神，作为对自己能有知识和起意志的绝对，自己与自己处于自由的统一体，就不再分化为许多特殊的性格和功能而仅凭一种隐藏的必然来迫使它们联系在一起。[②]

这种单纯的绝对主体性如果还没有成为实在的符合它的本质的主体性，亦即还没有先纳入外在存在里而后又从这种实际存在里返回到它自己，它就还不是艺术所能掌握住的，而是只能由思维去掌握的。实际存在这个因素本属于绝对，因为绝对就是无终止的否定[③]，它的活动的结果就使它自己成为它的认识与它自己的单纯的统一[④]，亦即使自己成为直接存在[⑤]。直接存在是以绝对为

---

① 即上文的"精神的主体性"，下文的"自己与自己的统一"（本身的融贯一致）和"唯一的神"。

② 例如希腊的多神受制于一种盲目的命运（隐藏的必然），多神（代表许多不同的伦理的理想）现在统一于一个精神的主体，即一个代表自觉精神的个人。

③ 绝对处于不断发展的辩证过程。

④ 自己是认识主体也是认识对象，二者处于同一体。

⑤ 即摆在目前可以直接认识到的客观存在。

基础的，由于这种直接存在，绝对就不是显现为一个心怀妒忌的神，这种神只能否定（消除）自然和有限的人的存在而不能因此使自己表现为实际的神性的主体性；与此相反，真正的绝对要展示自己，要现出自己的可由艺术掌握和表现的那一面相。[1]

但是神的存在并不就是单纯的自然的感性的东西，而是感性的东西变成非感性的东西，变成精神的主体性[2]，这种精神的主体性在它的外在显现里并不丧失其为绝对，而是正是通过它的实际存在才获得自己实际就在目前的确实性。所以真实的神并不只是由想象造成的理想，而是把自己纳入有限的外在的偶然的存在中而仍然知道它自己在这里面是神性的主体，它本身还是无限的，而且使这无限成为自觉的。因此，实在的主体就是神的显现，所以艺术只有在现阶段才获得更高的权利，运用人的形象和一般外在状态去表现绝对，不过艺术的这个新任务只能在于表现内心生活返省它本身，亦即在主体中表现神的精神自觉性，而不是表现内心生活沉浸在外在躯体里。这种世界观的整体就是真实界本身的整体，其中见出特征的因素从此就从人身上找到它们的显现。在这种表现方式中产生内容和形式的既不是单纯的自然的东西，如太阳、天空和星辰之类，也不是希腊的优美的多神体系，也不是英雄们在家庭习俗和政治生活中的事迹，而是具有活泼的内心生活的实际的个别的主体才得到无限的价值，因为只有在这种主体里绝对真实

(1) 这一段原文晦涩，大意是这样：绝对主体性（自觉的精神）如果还只是抽象的概念，就只能是哲学的对象而不是艺术的对象。但真正绝对的东西按照本质不能停留在概念上，而是要成为在实在界中直接存在的东西，随着具体条件不同，而显现出各种不同的面相，这却是艺术的对象。这就是说，艺术抓住绝对所显现于外在事物的那一面相。

(2) 即物质变精神。

界(这只有作为精神，才是实在的)的永恒的因素才可以展开和集中起来。[1]

如果我们拿浪漫型艺术的这种定性和古典型艺术的任务（把这种任务实现得最妥贴的是希腊雕刻)来进行比较，我们就会发见造形艺术中的神们的形象表现不出精神的运动和活动，精神并没有离开它的肉体的实际存在而返省它本身，没有通体渗透着自觉的内心生活。在神们的那些崇高的形象中，经验界个别事物的可改变的偶然因素当然都被剔除掉了，但是它们所缺乏的是自为存在的主体性那方面的实际存在，即关于它们自己的知识和意志。在外表方面这个缺陷表现于在雕像上没有单纯灵魂的表现，即没有眼睛放出的光。美的雕刻中头等作品都是没有视觉的，人物的内心生活不能凭眼睛所表现的那种精神凝聚而流露出来，并且表现出它是自觉的内心生活。这种灵魂的光只是观众才有而雕像本身却没有，观众看雕像，不能用灵魂去看灵魂，用眼睛去看眼睛，达到心领神会。浪漫型艺术的神却是长着眼睛能见事物的，自己认识自己的，具有内在主体性的，把自己的内心生活展示给观众内心的。因为无终止的否定，精神对它本身的返省就消除了精神在躯体里泛滥的情况；主体性[2]就是精神的光，照耀着精神自己，照耀着前此是昏暗的地方[3]；自然的光[4]只能照耀到一个对象，而精神的光却以它本身为对象或照耀的领域，使它认识到它本身。但是这种绝对的内在主体性在它的实际存在中既然表现为人，而人和整

[1] 浪漫型艺术的对象是个人的内心生活，从此作为主体的个人身上普遍永恒的原则和理想才得到体现。

[2] 主体性即自我意识或自觉心。

[3] 前此精神还没有达到自觉。

[4] 即眼睛的光，目不能自见。

个世界又是联系在一起的，所以无论在精神主体方面还是在精神所紧密联系到的外在事物或材料方面，都是极其丰富多彩的。

绝对主体性所形成的实际存在可以有下列几种内容和显现方式。

a）我们所应采取的第一个出发点就是绝对本身，这绝对作为实在的精神使自己达到客观存在，认识自己而且进行活动。这里人的形象应表现出能使人一眼就看到他本身含有神性的东西。人不应只显现为人，只具有人的性格，人的狭隘的情欲，有限的目的及其实现，或是只意识到神，而是应显现为唯一的普遍的认识自己的神本身，这个神的生活和遭遇，生、死和复活也向有限的意识启示出永恒和无限的真实情况。浪漫型艺术把这种内容表现在基督、圣母、信徒们以及凡是受到圣灵鼓舞而具有完整神性的人们的生命史里。因为显现于人类生活的既然是本身具有普遍性的神，神的这种实际存在就不限于基督形象的个别的直接的存在，而是要推广到全人类，在全人类身上，神的精神使自己现为摆在目前的东西，而在这种实际存在里，它还是和它自己处于统一体。精神的这种自观照、自在自为的生活的推广，就是和平，就是精神在客观存在里自己与自己的和解——一种神性的世界，一种神所统治的领域，其中神性的东西（这自始就以自己与自己的实际存在的和解为它的概念或本质）在这种和解中实现自己，从而成为自为的（自觉的）。①

① 这一节涉及基督教的神学，很晦涩，大意是：浪漫型艺术首先在基督身上表现出神与人的统一（"和解"），无限与有限的统一。基督作为人，是神的一种显现或实际存在，神在基督这个人身上实现了他（精神）与自己的实际存在（肉体）的统一，从而成为自觉的亦即无限的精神，或绝对的主体性。

b）但是这种同一既然以绝对本身的本质为基础，作为精神的自由和无限，它就不是自然和精神在现实世界中本来就已存在的和解（同一），而是只有在精神摆脱它的直接存在的有限性而上升到它的真实时才能实现。因此，精神如果要获得完整与自由，就须使自己分裂开来，使自己作为自然和精神本身的有限的一面和原来本身无限的一面对立起来。另一方面，与这种分裂联系在一起的还有一种必然：通过精神本身的分裂，有限的、自然的，直接的存在，自然的心，就被确定为反面的，罪孽的，且恶的一面，因此，只有通过对这种反面东西的克服，精神才能摆脱本身的分裂而转入真实与安乐的领域。因此，精神的和解只应理解和表现为精神的一种活动或运动，即一种过程，在这种过程中发生了一种挣扎和斗争；灾难、死亡和空无的痛感，精神和肉体的痛苦作为一种重要的因素而出现了。正如神首先要摆脱有限的现实，有限的人，从神的领域之外出发的人，也要接受到一种任务，要使自己上升到神，摆脱有限，消除空无，通过他的直接现实存在的毁灭，去变成神在显现为人之中所化为客体的那种真正的现实存在。这种个人主体性的牺牲所带来的无限痛苦和死亡是古典型艺术多少要避免表现的，或是仅作为自然灾难而出现的，而在浪漫型艺术中却第一次成了它所特有的必然。希腊人不能说是已理解了死的基本意义 他们并不把单纯自然的东西和与肉体统一的那种精神的直接存在看作本身消极的东西（否定的因素），所以他们把死看作只是一种抽象的消逝，值不得畏惧和恐怖，看作一种停止，对死人并不带来什么天大的后果。但是等到主体性变成精神本身的自觉性因而获得无限的重要性的时候，死所含的否定就成为对这种高尚而重要的主体性

的否定，因而就变成可怕的了，——就成为灵魂的死亡，灵魂从此就成为对本身的绝对的否定面，永远和幸福绝缘，绝对不幸，受到永无止境的刑罚。但是希腊的个人，作为精神的主体，并不自认为有这样高的价值，所以对于他来说，死有比较和悦明朗的形象。因为人只有对他认为最有价值的东西的消亡才产生畏惧。只有当主体认识到自己是精神的具有自我意识的唯一的实在，有理由怕死，把死看作对自己的否定时，他才意识到上文所说的生的无限价值。另一方面，死在古典型艺术中也不曾获得它在浪漫型艺术中所获得的那种肯定的（正面的）意义。希腊人对于我们近代人所说的不朽并不那么认真。只有到后来在苏格拉底的思想里，不朽对于主体意识才有一种较深刻的意义，才满足一种文化较前进的时代的需要。例如俄底修斯（见《奥德赛》，卷十一，428—491行）在阴曹地府中颂扬阿喀琉斯，说他比先来后到的人都更幸福，因为他过去象神们一样受到崇敬，而现在又要成为死人世界的统治者，阿喀琉斯自己却不大重视这种幸福，回答时请俄底修斯不要对他的死说安慰的话，他宁愿当一个农家奴隶，穷到须当一个穷人的雇佣，也不愿在被迫到阴曹地府的人们中当皇帝。在浪漫型艺术里，死不过是自然灵魂和有限主体的一种消逝，这种消逝不过是对本身已是否定的东西的否定，把空无否定（消除）掉，从而使精神摆脱掉有限和分裂，达到主体与无限在精神上的和解。对于希腊人，生只有在与自然的，外在的，尘世的存在统一起来时才是肯定的，所以死只是单纯的否定，对直接实际存在的解脱。但是在浪漫型的世界里，死却意味着否定的否定，这就使它转化为肯定，成为精神从单纯的自然性和不适合的有限性之中解放出来的复活。消逝的主体的

痛苦和死亡转化到自己的反面，转化到欣慰和幸福，转化到经过和解的肯定性的存在，要达到这种存在，精神就必须脱离否定它自己真实生命的那种存在。所以这个基本定性不只涉及从自然方面来看的死亡，而且涉及精神为着过真实生活就必须经过的与上述外在的否定无关的一种过程。

c）形成精神的这种绝对世界第三方面的是人，这里所说的人既不是直接在他本身上表现出绝对和纯粹的神性，也不表现人上升到神以及与神和解的过程，而只是停留在人所特有的范围里。这里形成人的内容的是纯然有限的东西，无论是从精神性的目的、尘世的旨趣、情欲、冲突、苦与乐、希望与满足方面看，还是从自然和它的个别现象领域的外在方面看，都是如此。要理解这种内容还可以从两个观点来看。从一个观点看，精神既然获得了自肯定，它在人这个境界就是碰上了一种恰当的满意的活动场所，在这里面它只显示出这种自肯定的性质，反映出它的肯定方面的满足和亲切感；从另一个观点看，这同样的内容[1]就降低成为纯粹偶然的东西，说不上有什么独立的价值，因为精神在这种内容里找不到它的真实的客观存在，因而只有当它自己把精神和自然的这种有限的方面作为否定面而破除掉了，它才能达到与本身的统一。[2]

① 指人。

② 以上两节进一步对古典型艺术和浪漫型艺术进行比较，说明二者在主体（精神）与外在世界（物质）的统一上有两点重要的分别。第一，在古典型艺术中这种统一或和解是自在的，直接的，没有经过冲突和解的；在浪漫型艺术里这种统一是自为的，由精神克服自己与外在自然的对立矛盾才达到的精神性的和解。其次，这种分别影响到对生与死的看法。希腊人把与自然相安的生看作肯定的，把死看作单纯的对生的否定。到了基督教和浪漫型艺术出现时，生和死的意义都改变了，人和神统一了，耶稣基督就是一个代表。人就是神或绝对精神的体现，具有自由和无限，所以生有最高的价值。死所否定的就不只是肉体，而同时是与肉体统一的精神，因而带来牺牲主体性的

## 3. 内容与表现方式的关系

最后，关于这全部内容与它的表现方式的关系，可以提出以下几点：

a）首先是象我们在上文已经看到的，在浪漫型艺术的内容里，神性的因素是大大地削减了。第一，象我们已经指出的，自然已被剥夺去神性；海，山和谷，河流，泉源，时间，夜以及一般自然过程都已失去了它们表现绝对和形成绝对内容意义的价值。自然界的形象不再有象征性的引申义；自然事物的形式和活动也不再担负代表神的特征的任务了。因为凡是关于世界起源，被创造的自然和人从何而来，向何而去，为何而来之类大问题以及象征时代和造形艺术时代为要解决和表现这类问题所进行的尝试，现在都由于神在精神中启示自己而不复存在了，而且就连在精神界，那丰富多采的世界以及其中由古典型艺术所描绘出的那些人物性格、动作和事迹也已集中到绝对及其永恒的赎罪史[①]这唯一的光的焦点上去了。所以内容全都集中到精神的内在生活上，亦即集中到感觉、想象和心情上。这种心情要追求和真理达到统一，竭力挣扎要在

痛苦与罪恶。这是古典型艺术很少表现或避免表现的，而在浪漫型艺术里死及其痛苦这一否定面就经常获得表现。但是死对于浪漫型的人生观却不是单纯的否定，而是否定的否定，死否定了生，也否定了自己，从而“精神才能摆脱本身的分裂，转入真实与安乐的领域”，即“摆脱它的直接存在的有限性而上升到它的真实”，也就是否定了有限而达到精神与它自己的较高一级的统一。黑格尔在这里宣扬了基督教义，说这就是精神的“复活”。所以他认为浪漫型艺术在美这一点上虽比不上古典型艺术，而在精神发展上却处于更高的阶段。

① 指浪漫型艺术以基督教精神为中心，基督作为神代表绝对，他的死替人类永远赎了罪。

主体身上产生和保持神性的东西；它在尘世里所要实现的目的和任务并不为尘世的缘故，而无宁是把人本身的内心冲突和人与神的和解看作它的唯一的基本任务，它所要表现的也只是人格和保持人格的方式以及为实现上述目的（任务）所采取的措施。从这方面来看，所能出现的英雄主义并不是凭自己定法律，定措施，制造和改造情境的那种英雄主义，而只是一种退让屈从的英雄主义，只接受超越自己的一切现成的东西，它唯一的任务就在按照这些现成的东西去调整时间性的东西，把较高的有绝对价值的东西运用到现成的世界里，使其发生具有时间性的（尘世的）效用。但是这种绝对的内容既然集中到主体的心灵那一点上，因而一切过程都被纳入人的内心生活里[1]，所以内容的范围又无限地扩大了，它就展现为无限丰富多采的事物了。因为形成上述客观历史[2]的尽管都是心灵中具有实体性的东西，主体毕竟从各方面阅历到这部客观历史，展示出其中某些个别点，或是不断更新地把人的特征加到它里面去，此外还可以把整个自然界都吸收到自己身上来，作为精神所在的环境和场所，使它服务于上述唯一的伟大目的。因此，心情的历史就无限丰富，可以适应永远在改变的环境和情境，表现为最繁复的形象。如果人从这种绝对的范围中走出去参与尘世间的事务[3]，他的精神愈深刻地完全地符合这个原则[4]，他的兴趣、目的和情感的范围也就愈宽广，因为精神如果符合原则，它就会展现为无限丰富的内在的和外在的冲突、分裂以及各种强度的情绪，也就会

① 即客观世界的一切现象都反映到人的意识里。

② 法译把这种"客观历史"了解为上文的"永恒的赎罪史"。

③ 即使抽象的普遍的东西在现实中得到具体化。

④ 即上文所说的"一切过程都被纳入人的内心生活里"。

展现为各种强度的满足。在人身上变成自觉的那种本身普遍的绝对形成了浪漫型艺术的内在的内容意义，所以整个人性和它的全部发展都是浪漫型艺术的用之不竭的材料。

b）但是浪漫型艺术并不是站在艺术的地位把这种内容制造出来，象大部分象征型艺术特别是古典型艺术及其理想的神们所表现的那种情况。我们在上文已经见过，浪漫型艺术作为艺术并不揭示教训，并不是只用艺术的形式来创造真实的内容以供感性观照，而是内容先已存在于艺术领域之外，即先已存在于思想和情感里。宗教作为全属另一级[1]的对真实界的普遍认识是浪漫型艺术的基本的先行条件，即使从外在的表现方式方面来看，宗教对于实际意识[2]也先已在感性现实界中作为一种散文性的现成事迹而存在。这就是说，向精神揭示出的内容既然就是精神的永恒绝对的本性，这种精神是已摆脱了单纯的自然因素，因而降低了自然因素，结果它在直接现实中的显现就获得这样一种地位：外在方面既然具有客观存在性，就还只是一个偶然性的世界，绝对须跳出这偶然性的世界而把自己集中到精神的内在方面去，才独立自为地成为真实。因此，外在方面就变成一种可有可无的因素，精神对它就毫不信任，也不把它当作自己的栖身之所了。精神愈感觉到它的外在现实的形象配不上它，它也就愈不能从这种外在形象中去找到满足，愈不能通过自己与这种形象的统一去达到自己与自己的和解。[3]

(1) 黑格尔把艺术、宗教和哲学看作逐渐上升的三级。

(2) 即具体的人的意识。

(3) 在浪漫型艺术里，绝对精神不能在有限现实里获得充分的表现，于是就摆脱有限现实而缩回到内心生活方面，因此外在现实的形象成为不重要的因素，尽管它们还是反映到意识里而扩大了内心生活的内容。

c）因此，从外在显现方面看，浪漫型艺术的实际表现方式基本上不越出日常现实的范围，这是符合上述原则的。它并不怕采用客观现实中有限事物的一切缺点。因此，在浪漫型艺术里再见不到理想的美，即使外在的观照对象摆脱了时间性和变化无常的痕迹，把现实的原来的枯萎的现象变成鲜花灿烂的美。浪漫型艺术并不求表现出既自由生动而又绝对静穆的存在以及肉体里渗透着灵魂的气象，它并不以这种最足以见出内在本质的生活为它的目的，它对美的这种顶峰掉头不顾。它把内在的因素和偶然形成的外在因素交织在一起，不怕让显然不美的因素尽量发挥它们的作用。

总之，在浪漫型艺术里有两个世界。一个是本身完满的精神世界，即自己与自己和解的心灵，这种心灵使生、死和复活的直线式的复演变成真正的不断地回原到自己的循环的复演，变成精神的不死鸟式的生活。[1]另一个是单纯的外在世界，它由于脱离了和精神的紧密结合，就变成一种完全经验性的现实，对它的形象，灵魂是漠不关心的。在古典型艺术里精神统治着，而且完全渗透到经验的现象里，因为正是在经验的现象里精神才获得它的完满的实际存在。但是在浪漫型艺术里内在的精神对直接的现成的世界的形状和构造方式是漠不关心的，因为这种世界对从本身享到幸福的灵魂是毫无价值的。外在的现象已不再能表达内心生活，如果要它来表达，它所接受的任务也只能是显示出外在的东西不能令人满意，还是要回到内心世界，回到心灵和情感，这才是本质性的因素。因此，浪漫型艺术对外在的东西是听其放任自流的，听任

[1] 不死鸟（Phönix），埃及的神鸟，五百岁自焚，骨灰里再生出幼鸟，如此循环不断，比喻浪漫型艺术的精神世界的由否定旧精神而产生新精神的循环进展。

一切材料乃至于花木和日常家具都按照自然界的偶然的样子原封不动地出现在艺术作品里。但是这种内容却带来这样一种定性:它作为单纯的外在的材料就是无足轻重的,卑微的;只有在心灵渗透到它里面去的时候,在它不仅能表现内在的东西而且还能表现内心生活的深刻而亲切的方面的时候,它才有真正的价值,而内心生活的深刻而亲切的方面是不能和外在的东西混合在一起的,它只能显得自己与自己和解。内在的东西在这种推到极端的情况下是不用外在形象来表现的,仿佛只是凭自己认识自己,一种既无对象又无形象的单纯的声音,水面上的一丝波纹,一种飘浮在这样一种世界之上的声响:这种世界在和它异质的[1]现象里只能获得这种灵魂收心内视状态的一种隐约的认识和反映[2]。

如果我们用一句话来总结浪漫型艺术中内容与形式之间这种关系的特点,我们就可以这样说:因为浪漫型艺术的原则在于不断扩大的普遍性和经常活动在心灵深处的东西,它的基调是音乐的,而结合到一定的观念内容时,则是抒情的。抒情仿佛是浪漫型艺术的基本特征,它的这种调质也影响到史诗和戏剧,甚至于象一阵由心灵吹来的气息,也围绕造形艺术作品(雕刻)荡漾着,因为在造形艺术作品里,精神和心灵要通过其中每一形象向精神和心灵说话。

## 4. 题材的划分

最后,就艺术这第三类型的大领域进行较详细的阐明,先须确定题材的划分,浪漫型艺术按照它的基本概念在它的内在的分

① 因为是物质的,不是精神的。

② 这里所说的是神秘主义者所说的"收视返听"、默察内心的状态,只有在后来消极的浪漫主义里才较突出。

化中显出下列的三个阶段。

第一个范围是单纯的宗教，在宗教范围里占中心地位的是赎罪史，即基督的生、死和复活。这里的基本定性是返回，这就是说，精神对它的直接的有限存在持否定态度，把这方面克服掉，通过这种解放，精神在自己的领域里显示出自己的无限性和绝对的独立性。[1]

其次，由于精神本身的神性，由于有限的人上升到神的过程，上述独立性接着就推广到尘世了。这里首先是单纯的主体变成对自己是肯定的，并且把这种肯定的主体所崇尚的道德，亦即浪漫时代骑士风尚中的荣誉、爱情、忠实、勇敢、目的和职责，看作主体意识中的实体和实际生活中所遵循的旨趣。[2]

第三章中的内容和形式一般可以称为人物性格的形式上的独立性。这就是说，如果主体在这个阶段达到了他认为本质的精神独立性，那么，和主体密切联系在一起的那种特殊内容也就分享到这种精神独立性，——不过这种独立性并不象在自在自为的宗教真理的范围里那样体现在主体的生活里，所以只能是形式上的。反之，外在的环境，情境和事态纠纷的形状现在已变成独立自由的，因而可以有种种任意的偶然的奇遇。因此浪漫型艺术就到了它的发展的终点，外在方面和内在方面一般都变成偶然的，而这两方面又是彼此割裂的。由于这种情况，艺术就否定了它自己，就显示出意识有必要找比艺术更高的形式去掌握真实。[3]

---

(1) 基督否定了自己的尘世生活，精神得到解放，变成纯然精神的、无限的、绝对独立的神。这是精神由否定自己而肯定自己的辩证过程，所以叫做"返回"，亦即下文所说的"从有限的人上升到神"。

(2) 基督的精神又在尘世凡人身上体现，成为骑士风尚中的一些道德理想，这就是所谓从精神转入尘世。

(3) 浪漫型艺术的最后阶段以精神与客观存在分裂而凝视它本身为特征，这就是否定艺术本身。艺术从此就要让位给宗教，作为掌握真实的更高的形式。

# 第一章　宗教范围的浪漫型艺术

浪漫型艺术在把绝对的主体性表现为全部真实之中，既然用精神与它的本质的统一，心灵的安定，神与世界的和解因而也是神与他自己的和解，作为它的实体性的内容，理想在浪漫型阶段似乎初次完全自由自在地安居在它自己出生的家乡里了。事实上我们原已把幸福和独立自足性，安定，静穆和自由定作理想的基本定性了，我们当然不应把理想排除到浪漫型艺术的概念和实际存在之外，但是比起古典型的理想，浪漫型的理想却具有完全不同的形状。上文已约略指出过这种情况，我们现在却要从头起就把它的具体意义弄明确，以便把浪漫型艺术表现绝对的方式的基本类型弄清楚。在古典型的理想里，神性的东西一方面被纳入个性的框子里；另一方面每一个神的灵魂和幸福完全透过他的肉体形象而流露出来；此外古典型的理想还有第三个特点，那就是它所依据的原则既然是个体与它自身和与它的外在形式之间都须具有不可分割的统一，所以否定或消极的因素例如分裂，肉体的和精神的痛苦，牺牲和忍让（或抛舍）都不能作为重要的因素而出现。古典型艺术中的神性固然分化成为一个多神体系，但这并不是它本身割裂成为一方面是神的普遍的本质，另一方面是神在人的形象和人的精神里作为一些个别主体的经验性的显现，而且作为无形的绝对，这种神性也没有一个罪恶、罪孽和错误的世界和自己对立，因而没有

要解决这种矛盾的任务，它不须通过这种矛盾的解决就可以使自己成为真正实在的和神性的东西。反之，浪漫型的理想所依据的绝对主体性这个概念却包含实体的普遍性与个人人格之间的矛盾，这种矛盾须完全达到和解，主体才具有实体性，而实体性也才提升为认识自己和起意志的绝对主体。其次，精神的主体性在实际上还有一个更深刻的矛盾，即它与有限世界的矛盾，只有消除这有限世界的有限性，使它和绝对和解了，无限的东西才能凭它自己的绝对活动而获得它自己的本质，成为绝对精神。这种实际情况是在人类精神领域里而且就运用人类精神本身的形象而显现的。从美的观点来看，这和古典型艺术的美是完全不同的。希腊的美表现精神主体的内在方面所用的完全就是他的肉体形象，动作和事迹；内在因素完全由外在因素表达出来了，而且在外在因素里面生活着，显得很有福气。浪漫型的美却不然，它有一个绝对必要的条件，那就是灵魂尽管显现在外在的躯体里，却同时要显得要脱离这躯体而退回到灵魂本身，去过独立自在的生活。所以躯体在浪漫型艺术阶段只有在一个意义上才可以说是表现出精神的内在方面，那就是躯体显示出精神的符合本质的实际存在不是在这种躯体里而是在精神本身里。因此，浪漫型的美不再涉及对客观形象的理想化，而只涉及灵魂本身的内在形象，它是一种亲切情感的美，它只按照一种内容在主体内心里形成和发展的样子，无须过问精神所渗透的外在方面。因此，浪漫型的旨趣不再关心使实际存在现出古典型的统一[①]，而是集中在一个与此相反的目的上，就是用一种新的美的气息灌注到精神本身的内在形象里，所以艺术从

① 即内容意义与形象的统一。

此就不大关心外在的东西，它只把当前现成的外在的东西信手拈来，让它爱取什么样的形状就取什么样的形状。在浪漫型艺术里，主体与绝对的和解是一种内心活动，尽管也显现于外在方面，却不把这外在方面本身及其实际的形象当作自己的重要的内容和目的。对灵魂与肉体的理想化的统一所表示的这种漠不关心就导致**肖像式**的艺术出现，这种艺术侧重外在方面的个别特点，按照个别特点及其形式在自然中本来的样子描绘出来，不把它的瑕疵和缺陷洗刷掉，用较适合的东西来代替它们。一般地说，就在这方面人们也还是要求有一种对应[1]，但是这种对应的确定形象却变成无足轻重的，并不要把有限的经验界的偶然因素都净化去。

我们还可以从另一方面来证明上文对浪漫型艺术所作的彻底界定的必要性。古典型的理想如果已达到了它的真正的高度，是一个本身完满的，独立的，有节制的，无待外求的完整的个体，把一切和自己异质的东西都排除掉了。它的形象是它所特有的，它完全活在这形象里面而且只活在这形象里，不牺牲这形象而去和经验性的偶然的东西打交道。所以任何人以观赏者的身分去接近这种理想，他都无法把这种理想的实际存在看作与他自己有关联的外在显现，移植到自己身上来；永恒的神们的形象尽管就还是人类的形象，却不是属于可朽的凡人的，因为这些神没有有限存在的弱点，把这类弱点都克服掉了。他们和经验界的有限事物已断绝了关系。浪漫型艺术的无限的主体性或绝对却不是沉浸到它的外在显现里去的，而是就沉浸在它本身里，因而把它的外在方面作为一种听任其自由而抛舍给旁人的东西，不把它看作**为它自己**的东西。

[1] 法译作“内容与形式的对应”但更可能指肖像与本人形状的对应。

此外，这外在方面还必须采取经验界人的平凡形象，是神本身降落到有时间性的尘世里，以便调解绝对概念中所固有的绝对矛盾。因此，经验界的人也从此认识到主体性和外在显现之间有一种亲属关系和联系点，使他能有把握地以信任态度去看处在自然状态中的自己（即躯体），因为外在形象在浪漫型艺术里并不象在古典型艺术里那样严峻地把个别偶然因素都洗刷掉，它正是他自己所具有的而且从他身旁别人身上可以看到和喜爱的形象。正是这种对平凡事物的家常亲切感使浪漫型艺术能引起人们对外在形体的喜爱和信任。但是，浪漫型艺术之所以牺牲（忽视）外在方面的表现，是因为要借此揭示心灵美即内心的高尚和心情的神圣。因此它同时也就要主体沉浸到精神的内在方面及其绝对内容意义里去，把它据为己有。[1]

最后，上述牺牲一般还含有一个普遍概念：在浪漫型艺术里，无限主体性并不象希腊的神那样孤独镇静，本身完整，过着独立自足的幸福生活，而是从本身中跳出来和另一体发生关系，但是这另一体还是属于它自己的，在这另一体里它从新认识自己，保持自己与自己的统一。这种自己在另一体里的统一就是浪漫型艺术所特有的美的形象，也就是它的理想。这理想按照本质是以内心生活和主体性，心灵和情感为显现形式的。所以浪漫理想所表现的是和另一精神性的对象的关系，这另一体和主体的内心生活紧密地结合在一起，使得具有这种内心生活的灵魂只有在这另一体里才能过着自己与自己统一的生活。这种在本身也在另一体的生活在

[1] 在浪漫型艺术里，外在事物已脱离精神而取日常平凡状态，这是对外在事物的牺牲。这种牺牲是为着揭示心灵美，因此毕竟还分享精神的内容意义。

情感上就是爱的内心生活。

因此，我们可以把爱看作宗教范围里的浪漫型艺术的一般内容。不过爱只有在表现出精神的肯定的、直接的和解时，才获得它的真正的理想的形式。但是在研究这种最美的理想的满足阶段①之前，我们先要一方面研究否定的过程，亦即绝对主体克服它所显现的人体形象中的有限性与直接性的过程，亦即展现出神为着世界和人类而出生、受苦难和死亡以及世界和人类与神达到和解的过程。另一方面要研究的就是人类在他们那方面也要经历同样过程，才可以在他们本身上实现与神的和解。处在这个过程的两阶段之间的（其中转入死亡与坟墓的感性的②和精神的转变过程这个否定方面就形成了中心点）就是肯定的安定的幸福的表现，这在宗教范围的浪漫型艺术里就是最美的题材。③

因此，本章可以再细分为三个部分。

第一是基督的赎罪史：这是用神本身来表现绝对精神的各发展阶段，神变成了人，在有限世界及其具体的关系之中获得了一种实际存在，而且在这种本来是个别的存在里显现出绝对本身。

第二是爱，就它的正面的形象来看，爱是人与神和解的情感：神圣家族，圣玛利的母爱，基督的爱，基督信徒们的爱。

第三是宗教团体：神的精神出现在人类身上，这是由于心灵的皈依，对自然性和有限性的贬黜，总之，由于人回转到神的过程，

---

① 即上文所说的肯定的和解。

② “感性的”即物质的或肉体的。

③ 这一节说明浪漫型艺术中的主体须从本身中跳出来与另一体在精神上结合成统一体，这就是爱，人神之间的爱和两性爱，所以爱成了宗教范围的浪漫型艺术的一般内容，产生出它所特有的美的形象。

——在这种转变中首先是忏悔和殉道成为人神统一的中介手段。

## 1．基督的赎罪史

精神和它本身的和解，绝对的历史，真实界的演变过程，是通过神在尘世中的显现而使人认识到和确信不疑的。这种和解的单纯内容就是绝对真理与个别的人的主体性结合为一体的过程：一个个别的人是神而神也是一个个别的人。这就意味着人的精神本身，按照它的本质来看，就是真正的精神，因此每一个个别的主体在人的地位就有无限的使命和重要的意义，就是神的一种目的，而且须与神处于同一体。但是这也就对人提出一个要求，要他由原来的单纯的自在之物变成为实现了本质的实在之物，这就是说，要他把自己与神的统一定为他的生存目标，并且要达到这个目标。如果他实现了这个使命，他就成为本身自由无限的精神了。他只有在一个条件下才有可能做到这一点，那就是上述神与人的统一，就是人性和神性的根源和永恒基础。这个目标同时也就是自在自为的起点，是浪漫型的宗教意识的前提。按照这种宗教意识，神须变成人，变成肉体，变成个别的主体，对于这种主体，人与神的和解不再只是自在的，不只是从概念上被意识到的，而是客观存在的，作为这种个别的实际存在的人而呈现于感性观照和意识的。要有这种个别存在的阶段，每个个别的人才可以从此观照到他自己与神的和解，认识到这种和解绝对不只是一种可能性，而是实有其事，它在这一个主体身上确实地完成了。[①]但是这种统一，作为两种

① 指在基督身上神变成个别的人。

对立面的一种精神性的和解，既然不只是一种直接现成的（自在的）统一体，所以其次就要求这一个主体也要经历意识成为真正精神所必须经历的那种精神过程，这就是这一主体达到存在的历史。这种在个别的人身上完成的精神的历史所包含的事迹就是我们在前文已经提到的，这一个别的人在精神和肉体方面都消灭了他的个别性，这就是说，他遭受了苦难和死亡，但是通过死亡的痛苦，从死亡中又复活了，成为光荣化的神，实在的精神，他尽管作为这一个别的主体而进入存在，只有和他的团体①处在一起，才是在本质上作为精神的神。

### a）艺术在这里好象是多余的

这种历史向宗教范围的浪漫型艺术提供了基本题材，但是对于这类题材，艺术，如果纯粹地看作艺术，在一定程度上却是多余的。因为这里的要旨在于内心的信服，在于对这永恒真理的情感和思想，总之，在于信仰。这种信仰本身就提供了这种绝对真理的证据，因而就形成内心世界的观念。换句话说，发展出来的信仰就是直接的信服，就是把这种历史的各阶段的观念当作真理本身而摆在意识面前。但是这里所涉及的既然是对真理的意识，艺术表现的美就成为次要的，可有可无的了，因为真理不靠艺术就已摆在意识面前了。

### b）艺术也必然要参预

但是从另一方面看，宗教的内容本身也包含一个不仅可以用

① 即信仰基督教的全体成员。

艺术而且还必须用艺术的方面。象前文已多次提到的，在浪漫型艺术的宗教观念里，内容本身就必然要把拟人主义推到极端，因为这种内容中心正是绝对的神性与实际上看到的，因而也是外在的，显现于肉体的人的主体性这二者的紧密结合；它必须把神性按照它结合到自然的缺陷和有限的现象时所具有的那种个别性相描绘出来。从这个观点来看，艺术可以就神的显现方面向观照的意识提供一种如在目前的个别的实在的形象，还可以就基督的诞生、生活、受苦难、死亡、复活和升天成神这类事迹所涉及的外在细节提供一个生动鲜明的画面。所以一般说来，只有在艺术里，神的随时消逝的实际显现才可以既持久而又永远更新。

### c）外在显现中的偶然的特殊因素

但是在这种显现里重点既然在于神在本质上只是某一个别主体而不是任何其他主体，所表现的不只是一般的神与人的主体性的统一，而是神与人的主体性在这一个人身上的统一，所以由于内容本身，外在的有限存在的一切偶然的特殊因素都要出现在这一阶段的艺术里，而这些因素却是美在古典型艺术顶峰中所要清洗掉的。凡是美的自由概念所认为不适合、非理想而加以排斥的因素，在现阶段的艺术里却作为一种取决于内容本身的因素而必须采用和提供观照的。

1）所以在经常把基督本人选作题材时，艺术家们如果要按照古典型理想的意义和方式把基督造成一个理想，他们就会每一次都走上错路。按照这种理想塑造出来的基督的头像或全身像固然也显出严肃、静穆和尊严，但是基督一方面要有内心的深度和纯然

一般的精神性，另一方面也要有主体的人格和个性；而这两方面都是和人的感性形象所表现的沐神福的神情不相容的①。把表现方式的这两极端结合在一起是一件极难的事，特别是离开传统典型的艺术家们往往不免失败。——严肃和意识的深度当然要在这类头像上表现出来，但是神色和形体的细节形状却应尽量不按照理想美去表现，正如它们既不应降低到平凡且陋，也不应勉强提高到单纯的崇高一样。涉及外在的形式方面，最好的表现方式应介乎特殊的自然的美与理想的美之间。做到恰好的程度不是一件易事，艺术家的熟练技巧和聪明智慧主要地要在这里显出。——一般说来，在这整个领域的艺术表现里，把属于信仰的内容暂且抛开不谈，比起在古典型理想里要更多地显出人的主体因素②。在古典型艺术里，艺术家要把精神性和神性直接表现在肉体的形式亦即人的形体结构里，因此他的主要的旨趣在于对这些肉体形式中平凡的有限的因素加以清洗和改造。在目前讨论的这个艺术领域里，形象却是平凡的，熟悉的，它们的形状在一定程度是无足轻重的，是一些这样那样的特殊细节，可以听任艺术家自由处理的。所以最重要的旨趣一方面在于艺术家通过平凡的熟悉的东西去显示出精神方面最内在的东西时所用的方式和方法，另一方面在于艺术家在创作过程中使用技巧工具和技巧方法的本领，凭这套本领他可以把精神的生气吹到他的形象里去，使精神中最深刻的东西成为可以观照和领会的对象。

2）我们已经说过，内容除此以外还有精神概念本身产生绝对

① 即和古典型理想不相容。

② 法译作"要更多地依靠艺术家的主体方面的处理本领"。

的历史，这历史把肉体的和精神的个别性相转变到它们的本质和普遍性的过程表现为客观的。因为个别主体与神的和解并不是一开始就直接出现的和谐，而是只有经过无限痛苦、抛舍、牺牲和有限的、感性的、主体方面因素的消除才产生出来的和谐，有限的和无限的在这里紧密结成一体。只有通过待解决的矛盾的巨大和坚强才显得出和解深刻和亲切以及中介（转化）过程的力量。所以这样的矛盾所带来的苦难，殉道和苦刑的严酷性和不协调性，也是符合现阶段精神本质的，这种精神的绝对满足就形成现阶段的艺术内容。

这种精神过程，如果单就它本身来看，就是一般精神的本质和概念，所以对于意识就是一种要在每一个人的意识里复演的普遍史。因为意识，就它出现在许多个别人的心中而言，就是普遍精神的实际存在。但是精神既以在个体中的实际存在为它的一个符合本质的发展阶段，上述普遍史就要从一个个别的人的形象出发，就要表现为这个个别的人的诞生、受苦难、死亡和复活的历史，尽管是一个个别的人的历史，它仍须保持一种较广的意义，即同时也是普遍绝对精神的历史。

神的生活中真正的转折点是他作为这个人的个别存在的消灭，他的受难史，十字架上的忍痛，精神的折磨，死的痛苦。因为这里内容本身就包含这样的意义：外在的肉体的显现，作为个体的直接存在，在它遭否定的痛苦中须显出它自己是否定面，才可以使精神通过牺牲感性主体的个别性而达到它的真实和它的天国，所以对这种内容的表现是和古典型造形艺术的理想最不相容的。从另一方面看，尘世的躯体和脆弱的人性由于显现了神本身而提高了

地位，受到崇敬；但是从另一方面看，正是这种躯体和人性是定作否定面而且在痛苦中才达到显现的，而在古典型理想中这种肉体和人性与精神性和实体性却处于不受干扰的和谐中。基督受嗤笑，戴荆棘冠，背十字架到刑场，忍受殉道者的苦刑和拖得很久的死，这一切都不能用希腊美的形式去表现。在这种情境里伟大崇高的是神性本身，是深刻的内心生活，是精神中永恒因素的无限的苦痛，是坚忍和神的宁静。

围绕这个形象[①]的人物有些是朋友，有些是敌人。其中朋友们也不是什么理想的人物，而是一些个别的各有特殊性的平常人，凭精神的吸引，他们依附了基督；至于敌人是与神对立的，判了神的罪，嗤笑他，使他受苦刑，把他钉死在十字架上，所以他们被表现为在内心上是恶的，而这种内心的恶和对神的敌视表现于外表则为丑陋，粗鲁，野蛮和形象的凶狠和歪曲。在这一切方面，比起古典美，这里作为必然因素而出现的却是不美。

3）但是死的过程在神的本性里只应看作一道关，通过这一关，精神就可以达到自己与自己的和解，神与人，单纯的一般与显现它的主体这两方面就以肯定的方式结合成为一体。这种肯定既然一般是基础和根源，也就必须以肯定的方式显示出来。在基督的故事里最适合于这种表现的莫过于复活和升天两个场面。此外较孤立的情节如基督向门徒宣教也可以用。不过这类题材对造形艺术是一个大难关，因为应该表现的有两方面，它既要表现出单纯的精神及其内在的深度，又要使绝对精神及其无限性和普遍性以肯定的方式与个别主体性达到统一，超出直接存在之上，但同时还

① 指临刑的基督。

要用肉体的外在形状把精神的无限性和内在本质表达出来，供感性观照和感受。

## 2. 宗教的爱

精神单就它本身来看，并不是艺术的直接对象。精神与它本身的最高的实在的和解只能是一种精神内部的和解与满足，它纯粹是观念性的，所以不能用艺术去表现。绝对真实高于离不开感性现象的美的显现。但是精神在它的肯定的和解之中如果通过艺术获得一种精神性的存在，在这里面精神就不只是纯粹的思想而在观念上被意识到，而是要成为情感和观照的对象，因此就只有一个单独的形式同时能满足双重要求，一种是精神性的要求，另一种是通过艺术可以掌握和表现的要求，所需要的形式须能表现精神方面的亲切情感或心情。这种唯一符合在自身上获得满足的自由精神概念的亲切情感就是爱。

### a）绝对的概念作为爱来看

这就是说，如果从内容方面来看，在爱里也有我们曾定为绝对精神的基本概念的那个因素，那就是经过和解，从它的另一体返回到它本身。这另一体，作为精神处在里面而仍不失其为精神的另一体，本身也只能是精神性的，只能是一种精神的人格。爱的真正本质在于意识抛舍掉它自己，在它的另一体里忘掉了它自己，而且只有通过这种抛舍和遗忘，才能享有自己，保持自己。精神的这种自己与自己的和解和充实成为整体就是绝对，但是和解的方式不

是绝对只作为一个单独的有限的主体和另一个有限的主体紧密结合在一起，而是在一体中达到自己与自己的和解的那种主体的内容就是绝对本身；这样一种精神只有在另一精神里才实现要达到绝对的意志而且认识到自己就是绝对，并且在这种认识里获得满足。

### b）心情

作为爱，这种内容所具有的形式就是集中在自身上的情感，这种情感不是把它的全部内容意蕴都展现出来，按照它的定性和普遍性带到意识里，而是把它的不可测量的广度直接凝聚为心情的深度，不把它的一切方面的丰富内容，展现给人看。因此，爱这种内容如果单就它的带有纯粹精神印记的普遍性来看，就会拒绝艺术的表现，但是如果就它作为情感存在于主体方面来看，却是艺术所可掌握的，因为它一方面由于保持着还未展现的深度（这是心情的特征）还没有必要展现得清清楚楚，成为一目了然的东西，而另一方面它却也从这种形式里获得一种符合艺术的因素，因为心情、心肠和情感尽管都是精神性的和内在的，却和感性的肉体的东西永远有一种联系，所以它们可以从外表方面，通过肉体，通过眼光、神色或是较富于精神性的音调和言语，把精神的最内在的生活和存在揭露出来。不过这类外在因素在这里可以采用，只是为着把最内在的东西按照心情的内在实况表达出来。

### c）爱，作为浪漫型艺术的理想

我们既已把内在的东西和它的实际存在的和解定作一般的理

想，现在就可以把爱称为宗教领域中的浪漫型艺术的理想。爱就是单纯的精神的美。古典型理想也显示精神和它的另一体的中介和解。但是古典型理想里精神的另一体就是精神所渗透的外在的东西，就是它的躯体结构。在爱里却不然，精神的另一体并不是自然的躯体，而是具有精神性意识的另一主体，因此，精神是在它自己的领域里由自己来实现自己。所以爱在这种肯定的满足和平安幸福状态中具有一种理想的美，特别是精神的美，这种美由于是内在的，只能表现于亲切的情感。因为精神就在精神里出现，而且直接意识到自己的出现，因此它的实际存在的材料和基础本身就是精神性的东西。这种精神本来就是亲热的，说得更确切一点，它就是爱的亲热感（心心相印）。

1）神就是爱，因此他的这种符合艺术形式的最深刻的本质也应在基督身上体会到和表现出来。基督就体现神的爱，这种爱的对象一方面是神本身，神在这里是按照它的无形的本质来看的；另一方面是待拯救的人类。所以爱在基督身上并不表现为由某一主体和另一主体的契合，而是体现带有普遍性的爱的理念，也就是取情感的形式和以情感为因素的绝对或真实精神。

这种爱在对象方面的普遍性使它在表现方面也受到普遍化，其中主体方面的情感和心情的凝聚（集中）已不是主要的东西，——在古希腊的巨灵族的男爱神和乌冉诺斯族的女爱神也是如此，起主要作用的也是爱的普遍理念而不是个别主体的形象和情感。但这和浪漫型艺术中的爱毕竟有所不同，只有在浪漫型艺术的表现里，在基督更多地被看作本身深化的个别主体时，爱才表现为主体方面的亲热的情感，尽管爱的内容的普遍性支持了而且提高了这

种亲热的情感。

2）在基督教范围里圣玛利的爱，即母爱，是最适宜于用在艺术里的题材，也是浪漫型的宗教想象用得最成功的题材。这种母爱是最真实的，最富于人性的，同时也完全是精神性的，它不带利害计较和欲念，既不是感性的而又是现在目前的：它是绝对得到满足的沐神福的亲热情感。它是一种无所希求的爱，但也不是友谊，因为友谊不管多么真挚，毕竟要求有一种内容意义，有一种要旨，作为结合的目的。母爱在自然的亲属关系中获得直接的支持，无须双方有共同的目的或利害计较。但是圣玛利的母爱也还不限于自然的亲属关系。圣婴是玛利怀胎的，经过痛苦生产的，从他身上玛利完全认识到和感觉到她自己。这位圣婴是她的血肉，却比她高；而这种较高的地位毕竟还是属于她自己的，这也就是使她既忘去自己而又保持自己的对象。母爱的自然的亲热情感完全精神化了，它的神性的东西为它所特有的内容，但是这种神性的东西中却由自然的一体[1]和人性的情感微妙地不知不觉地渗透进去了。这是沐神福的母爱，只有从开始就享受这种福气的唯一的母亲才有这种母爱。这种母爱之中当然也夹杂着痛苦，不过这种痛苦来自对儿子受苦难、垂危和死亡的哀悼，而不是象我们在基督教较晚的一个阶段中将会看到的，由于外来的不公平和苦刑或是由于自己和罪孽的无止境的冲突以及内心中的苦痛。在现在这个阶段里，这种亲热情感就是精神的美，就是理想，就是人间的人与神、精神和真实的统一：一种纯粹的忘我，一种完全的舍我，而这我在这种遗忘中却从一开始就和我所沉浸到里面去的那个对象处于一体，

① 自然的一体指母与子的血缘关系。

就是这种统一产生了沐神福的喜悦。

如果以这样美妙的方式出现于浪漫型艺术的是这种母爱，这种仿佛就是精神的肖像，而不是精神本身，那就是因为精神只有处在情感的形式里对于艺术才是可以掌握的，而个人与神统一的情感也只有在圣母的母爱里才最原始地、最实在地、最生动地现出。这种母爱必然要出现在艺术里，否则这个领域里的艺术表现就会缺乏理想，缺乏肯定的令人满足的和解。因此过去在一定的时期里，圣母的母爱才摆在最高最神圣的地位而受到崇拜和艺术表现。但是等到精神把自己放在自己所特有的生存条件之下，即变成自觉的时候，它就完全脱离了情感的自然基础，所以脱离这种基础的精神和解就可以被视为唯一的达到真实自由的道路，于是在新教里，人们就违反艺术中和信仰中的这种圣母崇拜，把圣灵和精神的内部和解看成更高的真实①。

3）第三，精神的肯定的和解也表现为基督的门徒，以及跟着他走的那些女人和朋友的情感。这些人物大半没有亲身经历过改变宗教信仰的肉体和内心的痛苦，但是由于他们和基督的友谊以及基督的教导，却亲尝过基督教义的艰苦，按照这个教义行事，能掌握教义也能掌握自己，并且深谋远虑地有力地维护教义。他们固然缺乏上文所说的母爱中的直接统一和亲热情感，但是基督的身教，他们的共同生活的习惯以及精神的直接吸引力，毕竟使他们结合成为一个团体。

① 这是基督教中旧教与新教的分别，旧教（天主教）侧重崇拜圣母，崇拜有形体的偶像；新教（耶稣教）则侧重纯粹精神方面，要求人与神在精神上的契合，所以不重仪式外表和偶像崇拜。基督教原有神（父）、圣灵和基督（子）三身一体之说，圣灵就是神的精神，处在中介地位。

### 3．宗教团体的精神

关于过渡到宗教范围中最后一个领域的转变，我们可以把它联系到上文已经谈过的基督的历史来看。基督作为个别的人的直接存在[1]，由于他是神，就遭到了否定（消除），这就是说，他是神显现为人：神的真实存在并不是这种直接存在而是精神。绝对的真实存在，作为无限的主体性来看，只能是精神本身，神只是存在于认识或内心世界里，所以神的这种绝对存在，作为既是理想性的而又是主体性的普遍性来看，并不局限于某一个别的人（这个人在他的历史中表现出人的主体性与神的主体性的和解），而是要扩展到与神和解的人类意识，即扩展到由无数个体组成的全人类。作为个别的人格来看，人并非单独地直接地就是神性的，而是有限的，人性的，只有把这有限的人性的方面在实际上定作否定面而消除掉，人才能达到与神的和解。只有通过解脱有限事物的缺点，人才能成为绝对精神的实际存在，才能成为一个团体的精神，在这种团体里人的精神与神的精神的统一是在人的现实世界本身以内实现的，这是把按照精神概念本来就已自在地统一起来的双方调解为真实的统一体。

浪漫型艺术的这种新内容的主要的表达形式可以分成以下几种：

和解割裂开来的个别主体在直接的有限世界里过着罪孽、斗争和穷困的生活，他就有一个永恒的使命，须力求自己和神达到和

① 即作为人的肉体存在。

解。但是在基督的赎罪史里，对直接的个别存在的否定既定为精神的主要阶段，个别的主体就只有通过否定自然的有限的人格，才可以把自己提升到自由和安居在神里面的和平。

这种对有限性的否定（消除）可以按照以下三种方式实现：

第一是从外在方面复演基督的受难史，这就变成实际的肉体方面的痛苦——也就是殉道。

其次是心灵内部的转变，是通过内咎、忏悔和悛改而达到的内心方面的和解。

第三，神在尘世现实界的显现被理解为这样的过程：把自然的寻常运动过程和事件的原来的自然形态都否定（消除）了，以便显出神的威力和存在：因此奇迹成为表现的形式。

### a）殉道者们

宗教团体的精神体现于人性主体身上的第一个方式就是人使他自己成为反映神的经历的一面镜子，成为神的永恒历史的一次新的复演。在这里上文提到过的那种直接的肯定的和解又消失了，人只有通过否定自己的有限性才可以挣得这种和解。原来在第一阶段成为关键性的东西现在又以大加强化的形式复现了①，因为假定的前提是人类的不适合和无价值，要克服这个缺点就成为人的最高的和唯一的任务了。

1）所以这一领域的真正内容就是对酷刑的忍受以及出于自愿的抛舍、牺牲和艰苦生活，——硬要自己忍受困乏，招致苦难、酷

① 第一阶段指上文“基督的赎罪史”阶段，关键性的东西指否定个别有限肉体的存在，因为它对于表现神性是“不适合和无价值”的。

刑和痛苦，从而显示自己的精神，感觉到自己是在自己的天国里享受着协调的、称心如意的幸福生活。对于殉道者来说，苦痛这种消极的（否定的）东西本身就是目的，人所忍受的痛苦愈可怕，他也获得愈大的神的光荣。在内心还不充实的主体身上，要看作与他的超凡成神相抵触而应首先加以否定的就是他的**自然的**存在，他的生命，他的基本的生活必需品的满足。所以这个领域的主要题材就是肉体方面的苦刑，无论是由敌人和宗教信仰迫害者出于仇恨而强加于信徒的，还是由信徒出于赎罪的动机而自愿接受的。在这两种情况下，当事人都出于宗教狂热，不把所忍受的痛苦看作一种冤屈而是把它看作一种神福。只有这样，人才能克服生来就是有罪的能感受的肉体，心肠和情感，从而达到自己与神的和解。

但是在这种情境之下内心的改变既然要表现于对外在躯体的摧残，美感就很容易受到损害，所以这个领域里的题材对于艺术是危险的，因为一方面有关的个人们比起我们所要求于基督受难史的还要在更大程度上带有有限存在的烙印，表现出有限自然事物的脆弱性，而另一方面这里所涉及的苦刑和骇人听闻的残暴行为如凌迟处死，残酷的肉刑，上断头台，斩首，下油锅，活剥皮之类本身就是一些引起恐怖、嫌恶和恶心的外在形状，距美甚远，不应由健康的艺术选作题材。尽管艺术家的处理方式从创作技巧方面看可以是很卓越的，对这种卓越技巧的兴趣毕竟只涉及主体方面，这主体尽管显得有一些艺术本领，却是枉费气力，因为他无法使他的材料和他自己的本领完全协调一致。

2）因此对这类消极（否定）过程的描绘还应带有另一个因素，这个因素须超出身体和灵魂的痛苦之上，转向肯定的和解，这就是

精神本身的和解，也就是忍受苦痛所达到的目标和结果。从这方面看，殉道者们是神性的东西的保卫者，同外界的暴力和不信教者的野蛮行为作斗争。为着天国，他们不惜忍受痛苦和死亡，这种勇气，坚忍不拔的精神和沐神福的气象也就要在他们身上表现出来。不过这种对宗教信仰的亲热情感和笃爱尽管带有精神的美，却没有渗透到健康身体里去的那种精神的健康；而是一种由苦痛孕育出来的或是在苦难中表现出来的亲热情感，即使显出神的光荣，也毕竟含有痛苦作为它所有特有的本质性的因素。特别是绘画往往采用这种虔诚状态为题材。绘画在这里的主要任务就在于用摧残肉体的形状把殉道者的沐神福的气象衬托出来，在面容和眼神的特点上描绘出抛舍，对苦痛的克服，以及自觉神的精神就体现在自己身上的喜悦。如果雕刻要表现这种内容，它就不大可能表现这种精神贯注的凝聚的内心亲热情感，因而只得把肉体上所现出的那种痛苦痉挛状态突出地表现出来。

3）第三，这一阶段的抛舍自己和忍受痛苦还不仅涉及自然生存和直接有限事物①，还使心灵向往天国，走到极端，以至把尽管本身符合道德和理性的人道的尘世的东西都一律抛开和加以鄙视。这就是说，一个人的精神如果专注到悔改的观念上去，他愈是没有教养，他也就野蛮地抽象地集中虔诚的力量去反对一切与这种简单的宗教热狂的无限性相对立的有限事物，反对人的一切情感，反对人心的多方面的道德愿望，关系、倾向和职责。因为家庭的伦理生活，友谊，骨肉爱情，国家以及职业这些方面关系的约束都是尘世间的事情，而凡是尘世间的事情，只要它们还没有由宗教

① 指肉体和肉体的要求。

信仰的绝对观念渗透进去，和它们达到统一与和解，它们对于抱有这样抽象宗教信仰情绪的人，就不能纳入使他动情感和关心的事物范围之内，它只是卑不足道的，因而对宗教虔诚是敌对的，有害的。所以人世间的道德生活是这种人所不屑关心的，因为他们还不承认道德生活各方面及其所包含的职责是理性现实世界中的一些必要的合理的组成部分，在这理性现实世界中凡是片面性的东西当然不应提高到独立地位而孤立起来，但是毕竟还是有效的因素，不应被牺牲掉。从这个观点看，现阶段的宗教和解本身就还是抽象的，在心肠简单的人身上就表现为信仰虽坚强而却缺乏广度，表现为一种孤独自封的心灵的虔诚，这种心灵还没有发展到具有全面展开的信心，对自己还没有充分把握。如果这样的心灵坚持要用它的力量反对看作否定面的尘世，勉强摆脱人间一切人和人的关系，尽管这些关系自古以来就是牢不可破的，这就足以见出精神的粗野和凭抽象（片面）活动来使用的野蛮的暴力，是使我们起反感的。所以按照现代意识的观点来看，我们对这类表现中的宗教虔诚的萌芽固然可以重视和尊敬，但是如果这种虔诚走得太远，象我们实际所看到的，我们对这种宗教狂热就不仅不能同情，而且要把这种抛舍看作不道德的而且违反宗教本质的，因为它把本身合理的和神圣化的东西都抛弃和践踏了。

描述这种宗教狂热的有许多传说，故事和诗歌。例如有一个故事叙述一个人本来很爱他的妻子和家庭，他家里的人也都很爱他，他却抛开了家，到处游行，最后他打扮成乞丐回了家，却不肯泄露他的身份。家里人施舍了一些东西给他，可怜他，让他住在楼梯下一块小地方。他就这样生活了二十年，看着他家里人为他久别

在外而悲伤，一直到临死前他才把真相告诉了家里人。就是这样一个宗教狂热者的可怕的自私被人们当作神圣品质来崇拜的。这种长期的抛舍使人联想到印度人为着宗教的目的而甘愿强加于自己的那种玄秘的苦行。但是印度人忍受苦痛的性质却完全不同。印度人要把自己引导到冥顽不灵和无意识的状态，基督教狂热者却把苦痛和对于苦痛的意识和感觉当作真正的目的，他认为在苦痛中愈意识到所抛舍的东西的价值和自己对它们的喜爱，愈经久不断地观照自己的抛舍，他也就愈易达到所悬的目的。把这类考验强加到自己身上的心灵愈丰富，它所占有的东西愈高贵，而又相信自己非鄙视这些东西而且把它们视为罪孽的烙印不可，那么，它也就愈难达到和解，愈易产生最凶残的斗争和最疯狂的分裂。依我们的看法，这样的心灵只能安居在可以理解的世界里而不能安居在真正的现实世界里，因而感觉到自己对现实世界中的一些绝对合理有效的活动领域和目的就掌握不住，尽管它全心全意地要住在现实世界里，和它维持关系，却仍然把这些伦理性的东西看作自己的绝对使命的否定面，象这样的心灵无论就它强加给自己的苦难还是就它的抛舍来看，我们都认为是疯狂的，既不能对它感到同情，也不能从它得到感发兴起的力量。这类行为缺乏一种内容丰富的合理有效的目的，所能达到的只是完全主体的、个人的自私的目的，专从自己的灵魂的解救和自己的幸福着眼。这样一个人是否享到幸福是不能使多数人关心的。

### b）内心的忏悔和悛改

在同一宗教领域里还有一种与上文所说的相反的表现方式。

它一方面不再着眼到躯体的外在的痛苦，另一方面也不对现实世界中绝对合理的东西持否定的态度，因而在内容和形式两方面获得了一种符合理想艺术的土壤。这种土壤就是内心的转变，只表现于精神方面的痛苦和心灵的悛改。因此，这类表现里首先不再有那些造成肉体痛苦的经常复演的残暴行为；其次，也不再有心情方面的野蛮的宗教狂热顽强地反对道德的人性，为着抽象的观念性的满足，在一种绝对的抛舍所带来的苦痛之中把一切其它种类的满足都粗暴地加以践踏。现阶段的宗教情绪却只反对人性中实在是罪孽和罪恶的东西。它根据一种高度的信心，以为信仰和精神对神的向往就有能力把过去哪怕是罪孽和罪恶的行为都变成与主体无关，把它永远一笔勾销掉。这种从罪恶，即绝对否定面(消极方面)的回转，这种凭主体的精神和意志对过去罪恶加以厌恶和消除的活动，这种向肯定面(积极方面)的回转(从此这肯定面就作为真正实在的东西巩固下去，反对过去的罪恶生活)就是宗教爱的真正无限的威力，就是绝对精神在主体本身上的现实存在。主体精神的坚强和持久的感觉，借助于它所皈依的神，就可以战胜罪恶；主体精神既然与神和解，自觉与神结成一体，接着就会感到满足和幸福。神固然还被看作与尘世罪孽相对立的绝对的另一体，但是这无限(神)毕竟和我这一个认识主体是同一的，我认识到神的这种自觉性(自我意识)就是我的我，就是我的自觉性(自我意识)，我确信这一点正如我确信我就是我自己一样。这样一种转变当然完全是在内心里进行的，所以在性质上是宗教多于艺术的，不过它既是一种主要表现于内心悛改而同时也可以通过外在方面来显出的心灵的内在状态，所以造形艺术的绘画也就有权利把这种

悔改的历史过程表现出来。不过如果绘画要把这种转变的历史过程和盘托出，那就不免要连带地夹杂进去许多不美的因素，因为那就要把罪恶和引起反感的东西也描绘出来，例如浪子回头的故事[1]。所以绘画最好是把悔改的过程集中到一幅画上，不描绘罪恶行为的细节。例如抹大拉的马利亚[2]的故事就属于这一种，这是宗教范围里的最美的题材，特别是在意大利画家们的作品里获得了优美的符合艺术的处理。她在这些作品里在内心和外表两方面都显得是一个美的女罪人，她的罪恶和她的悔改都同样有吸引力。不过她的罪恶和她的神经品质都不是用严肃的态度来处理的；她得到很多宽宥，因为她曾付出了很多的爱，由于她的爱和美，她得到了宽宥，她感动人的地方在于她自己却为付出很多的爱而感到忏悔，她所流的泪表现出她心灵的敏感和优美。她付出过很多的爱，这并不是她的过错；但是她却相信自己是一个罪人，仿佛就是她的过错使她优美动人，因为她的敏感和优美本身只能给人这样一种印象：她在她的爱里是高尚的，显出深刻心灵的。

### c）奇迹和传说

最后的一个方面是和上述两个方面联系在一起而且可以同时出现的，这就是奇迹。奇迹在整个宗教领域里发挥着主要作用。我们在这里可以把奇迹称为直接自然存在的转变史。现实是作为一种平常的偶然的存在摆在我们面前的；这种有限的东西由于接触

---

① 见《新约》《路加福音》第十五章。

② 见《新约》《马可福音》第十六章，据说马利亚本是淫妇，受耶稣的感化后彻底悔改。

到神性的东西，这神性的东西只直接影响到它的完全外在的特殊细节，就使它遭到了破坏和颠倒，变成完全另样的东西，这就破坏了一般人所说的事物的自然过程。人看到这样不自然的现象，不再能凭他的有限的观念去解释，就相信在这里可以认出神的出现，描绘这时他所处的心情就是许多传说的主要内容。但是实际上神性的东西也只有按照理性，按照神所制定的不可转移的自然规律，才能影响自然和驾驭自然；它不应在破坏自然规律的特殊的情况和活动中显出自己是神性的东西，因为只有理性的永恒规律和原则才能在自然界发挥真正的作用。从这方面看来，传说往往不必要地流于神秘、低级趣味、妄诞和滑稽可笑，因为它要影响人的精神和心灵，使人相信在绝对无理性的妄诞的、违反神性的现象之中正足以见出神的存在和威力。传说所涉及的感动、虔诚和悛改固然也可以引起一些兴趣，但是这只涉及一个方面，即内在方面，一旦这一方面与另一方面即外在方面发生关系，而这外在方面也应影响到内心的转变，它也就不能本身就是无意识和不合理的。

这些就是在宗教领域里既作为神性本身又作为神所由显现为精神的实体性内容的几个主要方面。这种绝对对象并不是由艺术凭它本身创造和揭示出来的，而是由艺术从宗教那里借来的。艺术采取这种内容，就已意识到它是绝对真实的，才把它表现出来。这是信仰宗教的依恋神的心灵才有的内容，这种心灵本身就是一个无限整体，所以外在方面多少是不相干的，无足轻重的，不能和内在方面达到完全和谐的，因此它往往变成一种不易驾御的，不能由艺术完全征服的材料。[①]

---

① 西方中世纪浪漫型的绘画主要是宗教性的，所以黑格尔在第一章着重地讨论

# 第二章 骑士风

我们已经说过，无限的主体性这个原则在宗教信仰和艺术两方面的内容就是绝对本身，即神的精神，这种神的精神须和人的意识经过中介而达到和解，只有这样，它才真正为自己而存在。这种浪漫型的神秘教义由于只局限于在绝对中沐神福，不免只是一种抽象的内心生活，因为它对尘世的东西不是持肯定的态度，不是要渗透进去，把它吸收进来，而是持对立的态度，要把它抛弃掉。宗教信念在这种抽象状态中是和生活割裂开来的，和人类存在的具体现实以及人与人类的积极关系都是脱节的，而人类只有在宗教信仰中而且为着宗教信仰，才认识到彼此在一种第三者，即宗教团体的精神中的统一，才彼此相爱。这种团体精神才是反映人类形象的明泉，一个人用不着和另一个人面对面、眼对眼相视，就可以和另一个人建立密切的关系，就生动具体地感觉到爱，信任，信心，共同的目标和行动所结成的一体。人在他的抽象的内心生活中只有从神的王国和教会团体的生活里才找得到他内心所希求和渴望的东西，他还没有从他的意识中抛开这种和第三者（宗教团体）的

了对基督教题材的不同处理方式及其艺术价值。他把基督看作人神统一的象征，宗教的虔诚就是凡人自觉与神（基督）契合的亲热情感，也就是爱。这种爱是符合浪漫型艺术所侧重的主体性原则的。他强调宗教画应侧重精神方面积极因素的表现，例如基督临刑史所表现的由否定肉体生活而达到肯定精神生活，圣母对圣婴的爱，信徒自觉契合基督的亲热情感以及殉道和忏悔的情感。他批判了基督临刑史以及对殉道事迹中残暴行为和肉体痛苦的描绘以及宗教狂热和迷信所产生的一些奇迹传说。

统一，所以还不能从旁人的认识和意志中直接看到他的具体的自我究竟是什么样的。因此，总的宗教内容虽然采取了实在形式，却还是存在于观念的内在世界里，这观念世界歪曲了生动活泼的发展着的存在，还远不能把自己的充满着人世内容和向现实发展的生活看作要实现的最高生活要求。

从此可见，原先只在简单的沐神福状态中就已发展完成的心灵就要离开它的实体领域的天国，来看一看它本身，来找到主体作为主体就应具有的一种当前现实的内容。这就会使原先的宗教的亲热情感变成世俗的亲热情感。基督固然说过，"你们应该抛弃父母来跟我走"，还说，"弟兄将要互相仇恨，他们会把你钉上十字架，会迫害你"，如此等等。但是等到神的王国在人世间占住地位，渗透到世俗的目的和旨趣中去，并且在它们上面渲染上神的光荣了，等到父母兄弟都是一个宗教团体的成员了，世俗的东西就开始有权利要求得到承认和实现。如果这个权利已完全争取到手了，原先排它性的宗教心情对人世间事所持的那种否定态度就消失掉了，精神就展开了，环顾当前的现实情况了，让它的实在的世俗心情得到扩张了，基本原则本身并没有改变；只是本身无限的主体性转到另一个领域的内容。我们可以把这种转变总结为一句话：主体的个性①现在变成不再依存于与神的和解而独立自由了。它原先正是在这种和解中摆脱掉它作为有限事物的局限性和自然性，它经历的是走向否定的道路，现在它既然变成本身是肯定的了，于是就以自由主体的身份出现，并且替自己也替其他主体要求作

① 黑格尔爱用抽象的表达方式，"主体的个性"其实指处在主体地位的个人。下文的"它"也都指此。

为具有无限性的主体（尽管在这里起初还是形式上的）都应获得充分的重视。因此，它把那种无限心灵的内在生活全都纳入它自己的这种主体性中去了，前此这种主体性中只塞满了神。

如果我们要追问：在这个新阶段人在这种亲热情感中胸中究竟塞满着什么呢？回答就是：这内容只涉及主体对自己的无限关系；也就是说，主体只塞满了它自己，作为本身无限的个体，并不另外涉及一些旨趣、目的和行动所含的本身客观的具有实体性的内容意蕴的具体展现和重要性。——说得更确切一点，使主体达到这种无限性的主要有三种情感：那就是主体的荣誉、爱情和忠贞。这些并不是真正的伦理的和道德的特质，而只是主体塞满了它自己的那种浪漫型的内心生活所采取的一些形式。因为荣誉所争取的人格独立并不表现于对社会的英勇或是公私生活中的诚实公正，反之，它只是为个别主体的地位的承认和不可侵犯性而奋斗。爱情也是如此，爱情是现在这个领域的中心，它只是这一主体对另一主体所感到的偶然的情欲，尽管由想象加以扩大，由亲热情感加以深化，毕竟还不是婚姻和家庭的伦理的关系。至于忠贞确实在更大程度上具有伦理性质的外貌，因为它不只是为自己，而是要坚持一种较高的涉及公众利益的东西，让自己受另一个人的意志支配，服从一个主子的愿望或命令，因而否定了自己个人意志的自私企图和独立性。但是忠贞的情感也不是针对着发展成为国家机构而且享受自由的那种社会的客观利益，而只联系到主子的人身，这主子或是以个人的方式为自己谋利益，或是为某种与他有联系的公众事业服务。

这三个因素放在一起而且彼此互相影响，就形成骑士风的主

要内容（此外宗教关系也可以起一些作用），标志出由宗教的内心活动的原则进入活跃的世俗性精神生活的必然转变。现在浪漫型艺术就在这世俗性精神生活领域里获得了一个立足点，从此出发，它可以独立地由自己进行创造，并且产生一种仿佛比较自由的美。这一阶段的浪漫型艺术事实上处在本身固定的宗教观念的绝对内容和复杂特殊的有限的世俗生活这两阶段①之间的一种自由的中途。在各门艺术之中最适宜于运用这种材料的是诗，因为诗最擅长于表现一心想着自己的内心生活及其目的和事件。

因为我们目前所看到的这种材料是由人从他自己的胸中，从纯粹凡人世界中取来的，所以这个阶段的浪漫型艺术仿佛是和古典型艺术站在同一基础上的。这正是特别合式的地方，让我们就这两种艺术进行对比，看出它们互相类似处和互相对立处。我们曾把古典型艺术叫做具有客观真实的人道的理想。古典型艺术的想象以实体性的伦理情致的内容为中心。在荷马的史诗里以及在梭福克勒斯和埃斯库罗斯的悲剧里，所涉及的都是纯然以客观事实为内容的旨趣，严格节制在这种旨趣范围中的情欲以及基本符合思想内容的语文风格；其中一系列的英雄人物各以个人的身份独立地维护一种伦理情致。在这些英雄人物之上还有一系列的神，这些神们的客观性更突出。纵使在艺术变成侧重主观方面的情况下，例如在雕刻的无数生动作品中，在浮雕中，在晚期的挽歌、箴铭以及抒情诗的其它隽雅小品中，表现题材的方式也多少是由题材本身提供的，因为题材本来已有它的客观形象摆在那里。出现

① 前者指浪漫型艺术第一阶段的内容，见上文第一章；后者指浪漫型艺术第三阶段的内容，见下文第三章。

在作品中的都是一些固定的性格明确的想象的人物形象，例如女爱神、酒神、女诗神们之类。就连晚期箴铭所描绘的也是现成的题材；或是大家熟悉的花卉串成一个花环，情感就成为把它们串在一起的巧妙绳索，象麦列格[1]的作品就是这样，那里有的是一座丰富的各种用途货色的仓库，艺术只须在这里进行一种愉快的活动。诗人和艺术家只是一种魔术家，把这些货色招唤来，加以集合和安排。

浪漫型的诗却完全不同，因为它是世俗性的而不是紧密结合到基督的宗教史的，它里面的英雄人物的道德和目的就不是希腊英雄的，初期基督教把希腊英雄的德行简直看成明显的罪行。因为希腊的道德以人类的既成形的现状为前提，在这种现状里意志既然要绝对按照自己的概念（本质）进行活动，就要接受现成的确定的内容以及其中一些已成现实的自由关系，这些关系都是绝对合理有效的，例如父母与子女，夫与妻，获得自由的城市中或国家中公民与公民之间的关系。因为动作情节的这种客观内容是属于人类精神发展的，而它的自然基础是人们承认为正面的东西而加以保证的。到了浪漫时代这种客观内容就不再能符合力求否定人的自然因素的那种凝神内视的宗教情绪，就要让位给和它对立的谦卑，对人类自由的抛舍以及镇静自持之类德行。基督教的虔诚所包含的各种德行从抽象的立场出发，要把世俗的东西都否定掉，要使主体把自己的人性完全否定掉才算自由。但是在现在阶段，主体的自由固然已不再取决于忍受苦痛和自我牺牲，而是本身

[1] 麦列格（Meleager），公元前一世纪左右希腊诗人，以箴铭体诗著名。

要在世俗生活中起肯定作用的；但是主体的无限[1]，象上文已经说过的，还是以单纯的亲热心情为内容，还是以主体内心活动实现自我的世俗场所。从这个观点看，诗在这里没有现成的客观材料，没有神话，没有图画和形象，供它利用来表现。诗变成完全自由的，没有既定材料的，完全靠发明创造的。它象鸟儿直泻胸怀而歌唱那样自由。但是这种主体性尽管来自高尚的意志和深刻的心灵，它的动作以及动作所涉及的关系和客观存在毕竟不免带有任意性和偶然性，因为它所追求的自由及其目的都是它自己感想的产品，而这感想在伦理的内容意蕴方面还缺乏实体性。所以我们在个人们身上所见到的不是一种特殊的希腊意义的情致以及与这情致密切联系在一起的具有个性和生气的独立性，而是在爱情、荣誉、勇敢和忠贞这些方面所表现的不同程度的英雄主义，——程度的不同主要取决于心灵的卑劣或高尚。中世纪英雄和古代英雄只有一个共同的品质，那就是**勇敢**。就连这勇敢现在所占的地位也完全不同了。它很少是一种天生自然的勇气，靠身心的健康和健全的发育，靠实现一些客观的旨趣来支持，而是从精神的内在因素，从荣誉感和骑士风产生出来的，在大体上是幻想性的，因为这种勇敢受制于主观任意性的行险侥幸，受制于偶然的外在的纠纷，或是受制于神秘主义的宗教虔诚的鼓动，而一般说来，受制于主体只顾自己的主观关系。

浪漫型艺术的这种形式的家乡是东西两半球：在西方，它表现于精神沉没到主体的内心世界里；在东方，它表现于意识的开始扩张，要从有限事物的禁锢中得到解放。在西方，诗所表现的是回

① 无限即自由。

到本身反省的心灵，心灵就成为它自己的中心，至于他的世俗性只是它的一个方面，终须服从一个较高的世界，即宗教信仰。在东方，特别是阿拉伯人，他象一个点，起初摆在他面前的只有干燥的沙漠和天空，他以强旺的生命力跨进世俗生活的光辉和原始的广阔面积里，却永远保持住他的内心的自由。在东方开阔道路的首先是伊斯兰教，它废除对有限事物的偶像崇拜和幻想，使心灵具有主体的自由，完全为这种自由所占领住，所以世俗生活并不形成另外一个领域，而是和一般的无限世界打成一片，在这里面心和精神（感情和理智）并没有使神具有客观形象，却在生动活泼的生活里和神达到和解，仿佛就象一个乞丐，在幻想中夸大自己周围事物的价值，欣赏着，爱着，心满意足，过着幸福的生活。

## 1. 荣誉

荣誉这个母题在希腊古典艺术里是见不到的。在《伊利亚特》里阿喀琉斯的忿怒形成了诗的内容和原动力，全部情节的进展都以此为依据，但是这里并没有我们近代人所理解的荣誉。阿喀琉斯自以为受到损害，主要只是因为他的一份胜利品①本来是酬劳他的功绩的，却被阿迦门农夺去了。这里的损害涉及一件实在的礼物，其中当然也包含一种特权和对他的勋名和勇敢的承认，阿喀琉斯是因为阿迦门农对他无礼，在希腊人面前不尊重他，才愤怒起来。但是这种损害毕竟没有触及人格的深处，所以等到人们把夺去的胜利品归还了他，又加上一些其他礼物，阿喀琉斯也就满意

① 指从特洛伊劫来的一个女俘，见下文2a布里赛斯。

了，而阿迦门农也并没有反对物还原主，尽管按照我们近代人的想法，他们两人都用过最粗暴的方式互相侮辱。谩骂不过点燃他们的怒火，个别具体的损害却以个别具体的方式赔偿了。

### a）荣誉的概念

浪漫时代的荣誉却与此不同。对荣誉的损害所触及的不是有实在价值的具体事物如财产、地位和官职之类，而是单纯的人格，自己对自己的评价。就现阶段来说，这种对象的价值可以和主体本身一样无限。所以在感到荣誉时，一个人对他自己的无限主体性具有最亲切的肯定的意识，不管这无限主体性的内容是什么。凡是一个人所占有的对他算是特殊的东西（如果这东西丧失了，它的价值并没有丧失），荣誉感都可以使这东西具有主体性的绝对效力，他自己这样看，旁人也会这样看。所以荣誉的标准不是主体实际是什么样的人，而是他把自己看成什么样的人。这种对自己的看法使每一件特殊的东西具有普遍的意义：这件特殊的东西是我的，我的全部主体性（人格）就体现在它里面。人们常说，荣誉不过是一种外貌。这话当然不错，不过就现在所谈的意义来看，荣誉应该说是由主体自己看到的主体的外貌和反映，主体性本身既是无限的，它的外貌也就是无限的。由于这种无限，荣誉的外貌同时也就是主体所特有的实际存在和最高的现实，而每一个特殊的品质只要由荣誉照耀到，主体都把它看成自己的组成部分，它就凭这种外貌而提高到具有一种无限的价值。这种荣誉就形成了浪漫世界的一个基本决定因素，它假定它有这样一个前提：人不仅跳出了宗教观念和内心生活的局限，而且跨进了生动活泼的现实世界，此后就

依靠这现实世界的材料来实现自己的纯粹私人方面的独立性和绝对价值。

荣誉可以有最多种多样的内容。凡是我所代表的性格，凡是我所做的事和旁人对我所做的事也都属于我的荣誉。所以我可以把我身上一切有实体性的东西，例如对君主、祖国和职业的忠贞，对做父亲的职责的完成，在婚姻方面的忠贞，在商业交易方面的诚实公平以及科学研究方面的谨严都看作我的荣誉。不过从荣誉的观点来看，这些情况虽然本身都是正当的真实的，却不是单凭它们本身就得到赞许和承认，而是只有当我把我的主体性(人格)体现在它们里面时，它们才成为荣誉攸关的事。所以一个重荣誉的人在一切事情上总是首先想到他自己；他并不问一件事本身是好是坏，而只问以他这样人来做或不做这件事是否符合他的身份，是否关系到他的荣誉。因此他可以做出最坏的事而仍然是一个重荣誉的人。他甚至抱着一些主观任意性的目的，把自己想象成为某种人物，把一些道义的约束加在自己和旁人身上，而实际上这些约束是与他毫不相干的。在这种情况之下，障碍他的那些困难和纠纷也不在事实本身上而在他的主观想象里，因为要做到把自己想象成的人物所应做到的事，对他才是荣誉攸关的。例如第安娜女士认为向任何人招认她所感到的爱情就有伤荣誉，因为她过去有一度发过誓不沾染爱情。

所以一般说来，荣誉的内容带有偶然性，因为荣誉发生效力要靠主体而不靠荣誉本身的内在本质。所以在浪漫型艺术表现里，我们一方面看到本身绝对合理的东西被看成荣誉的金科玉律，在这里有关的个人把对是非的意识和对他个人人格的无限自我意识

结合在一起。荣誉要求什么或禁止什么，这句话只是说：主体把自己的整个主体性（人格）都纳入这种要求或禁令里，不让对这种要求或禁令的违反在任何事件上遭到忽视、代替或弥补，主体就只能听从这种要求或禁令，此外一切都不听从。但是另一方面，荣誉也可以毫无内容而完全是形式的，因为它所包含的不过是我的本身无限的抽象的"我"，或是把很坏的内容误认为有约束力的。在这种情况之下，荣誉就变成完全冷冰冰的、死的东西，特别在戏剧作品里是如此，因为它的目的不在表现一种本质性的内容，而在表现一种抽象的主体性。但是只有一种本身具有实体性的内容才具有必然性，才可以按照它的多种多样的联系展现出来，才必然呈现于意识。上述深刻内容的缺乏会显得特别突出，如果琐细的思考把虽与主体有关而本身却是偶然的无意义的东西也归到荣誉的范围里。在这种情况下，内容就会缺乏，因为琐细的分析可以分辨毫厘之差，把许多本身无足轻重的因素找出来，变成荣誉的对象。特别是在西班牙人那里，这种关于荣誉的感想性的诡辩在戏剧体诗里很发达，其中主角们往往长篇大论地讲荣誉。例如妻子的忠贞可以结合到极细微的情境来检验，旁人的猜疑乃至让旁人猜疑的可能也变成荣誉攸关的事，尽管她丈夫也明知这种猜疑毫无根据。如果这种荣誉感导致冲突，它的演变过程也不会令人满意，因为我们看不见什么实体性的东西，因此它所能产生的不是一种矛盾的必然解决所产生的平静感而只是一种不愉快的沉重的感觉。法国戏剧也往往把本身完全抽象的空洞的荣誉当作重要的题旨。德国许莱格尔的《阿拉柯斯》更突出地表现出这种冷冰冰的死的荣誉。主角杀害了他的高尚的笃爱他的妻子，为什么呢？为的是荣誉，而

这荣誉就在于他借此可以娶国王的女儿，做国王的女婿，尽管他对这位公主没有丝毫的爱情。这是一种可鄙的情绪和恶劣的观念在冒充崇高无限的东西。

### b）荣誉的可破坏性

荣誉既然不只是在我本身上的一种外貌，而且也必须存在于旁人的观念和承认里，旁人也应要求对他们的荣誉的承认，所以荣誉完全是可破坏的。因为我把荣誉的范围看得多么广，应该在哪些问题上计较荣誉，这纯粹取决于我的主观任意性。极微细的侵犯对于我可以是很严重的。人在具体的现实界里可以和无数的事物发生无数的关系，他看成关系到他自己和他的荣誉的事物范围也就可以推广到无限，而在每个人都要维持独立性，人与人互相隔阂的情况下，荣誉所酿成的争执和冲突也就没有止境了。象荣誉的一般情况一样，对荣誉的破坏（侮辱）也不是在内容问题上，我并不是在内容上感到受损害或侮辱，因为遭到否定的涉及人格，而人格的主体把这种内容认成自己荣誉攸关的东西，于是我就认为我，这个在观念上可以向无限方面伸延的点，受到了侮辱。

### c）荣誉的恢复

因此，每一种荣誉的破坏都被看成在本身上具有无限意义的，所以它也只能以无限的方式去补偿。当然，有许多程度不同的侮辱，就有许多程度不同的赔罪；不过我在现在这个题材范围里所说的破坏荣誉或侮辱是指我感觉到自己受侮辱，要求对方赔罪，这也完全是凭主观任意性的，而主观任意性有权利走到肆无忌惮和忿

恨的极端。这里所要求的赎罪就须承认施损害者和受损害的我一样，也是一个重荣誉的人。因为我要从旁人那方面得到对我的荣誉的承认，如果我想他承认我的荣誉，我就要把他看成一个重荣誉的人，这就是说，我就要把他(尽管他伤害了我，我仇恨他)看成在人格上也是无限的。

所以荣誉的一般原则的基本定性是：每个人都不应通过自己的行动给旁人以凌驾于自己之上的权利，因此，不管他做了什么或遭受到什么，他在事前事后都把自己看作一个不可改变的无限的主体，并且也要求旁人这样看待他。

荣誉无论就它所引起的冲突还是就它的赔偿来看，都要靠人格的独立性，不受任何东西的限制而凭自己来行动，所以在这里我们又回到英雄时代理想人物形象的一个基本定性，即个性的独立性。不过在荣誉里不仅有坚持自己的独立和凭自己去行动，而且这种独立性是和对自己的看法联系在一起的；正是这种对自己的看法形成了荣誉的真正内容，这种对自己的看法使整个主体性成为一切有关的当前外在事物所围绕的中心。荣誉所以就是反映在自己心里的独立性，这独立性就以这种反映为它的本质，不管它的内容是本身带有伦理性的和必要的，还是偶然的，无意义的。

## 2. 爱情

在浪漫型艺术的表现里第二种起特别重要作用的情感是爱情。

### a）爱情的概念

如果形成荣誉的基本定性的是由主体自己想象为具有绝对独立性的个人身上的主体性，在爱情里最高的原则是主体把自己抛舍给另一个性别不同的个体，把自己的独立的意识和个别孤立的自为存在放弃掉，感到自己只有在对方的意识里才能获得对自己的认识。从这个观点来看，爱情与荣誉是互相对立的。但是从另一方面看，我们也可以把爱情看作荣誉所已包含的东西的实现，因为荣誉所需要的正是要得到旁人的承认，要在旁人身上认识到自己的无限性。如果要这种承认是真实的，完全的，那就要求得到另一个人重视的不只是我的抽象的人格，也不只是我的人格在某一具体的孤立的因而是有局限性的事例中的体现，而是我的主体性整体，我应该把这主体性所包含的一切，把我这一个体的过去、现在和未来的样子，全部渗透到另一个人的意识里去，成为他（或她）所追求和占有的对象。在这种情况下，对方就只在我身上生活着，我也就只在对方身上生活着；双方在这个充实的统一体里才实现各自的自为存在，双方都把各自的整个灵魂和世界纳入到这种同一里。正是主体的这种内在的无限性使爱情在浪漫型艺术里占着重要的地位，这种重要的地位又因爱情所含的更高的丰富意蕴而得到提高。

爱情并不象荣誉那样往往依靠思考和知解力的诡辩，而是植根于心情里，性别既然在这里起作用，所以同时也建立在精神化的自然关系的基础上。不过爱情如果要显出它的本质，就只有通过主体按照他的内在精神和本身的无限性而进入这种精神化的自然

关系。这种把自己的意识消失在另一个人身上的情况，这种忘我无私的精神(只有凭这种精神，主体才会重新发见他自己，才真正实现他的自我)，这种忘我的精神(由于忘我，爱情的主体不是为自己而存在和生活，不是为自己而操心，而是在另一个人身上找到自己存在的根源，同时也只有在这另一个人身上才能完全享受他自己）就形成爱情的无限性。这里的美主要在于爱情这种情感并非始终都只是冲动和情感，想象围绕着爱情的关系创造出一整个世界，把一切其他事物，一切属于现实生活的旨趣、环境和目的都提升为这种情感的装饰，把一切都拉入爱情这个领域里，使一切都由于与爱情的关系而获得价值。爱情在女子身上特别显得最美，因为女子把全部精神生活和现实生活都集中在爱情里和推广成为爱情，她只有在爱情里才找到生命的支持力；如果她在爱情方面遭遇不幸，她就会象一道光焰被第一阵狂风吹熄掉。

在古典型艺术里爱情不曾取这种主体亲热情感的形式而出现，在表现于艺术作品时，爱情一般只是一个次要的因素，或是只涉及感官享受方面。在荷马史诗里，作者并不把重点放在爱情上，否则就让爱情现出最体面的形象：或是表现为家庭生活中的婚姻，例如彭涅洛普① 的形象，或是表现于贤妻良母的关心，例如安竺若玛克②，乃至表现为其它伦理的关系。把巴里斯和海伦③ 结合在一

① 彭涅洛普 (Penelope)，希腊远征军将领之一俄底修斯的妻子，丈夫出征二十年，她坚决拒绝了一系列的求婚者。

② 安竺若玛克 (Andromache) 是特洛伊主将赫克忒的妻子，国破家亡后她被希腊人俘虏去当奴隶。

③ 巴里斯 (Paris)，特洛伊王子，海伦 (Helena)，希腊的一个王后，巴里斯访希腊，海伦跟他私奔到特洛伊，希腊人以此为耻辱，所以举兵远征，要夺回海伦。这便是荷马所歌咏的特洛伊战争。

起的那种联系是被认为不道德的，它是特洛伊战争的残酷和困苦的根源。阿喀琉斯对布里赛斯的爱情在情感和内心生活方面都没有什么深刻的东西，因为布里赛斯是一个女俘，只得服从他的意志。在莎浮[①]的颂体诗里爱情的语言固然提高到具有抒情的狂热，但是所表现的毕竟只是热血的狂焰而不是主体灵魂深处的亲热情感。从另一方面来看，在阿拿克勒安[②]的隽妙的短歌里，爱情显得是一种较愉快的一般享受，没有无限的痛苦，没有控制整个生命的气势，也不是一个忧伤抑郁的心灵所表现的那种抛舍一切的虔诚，而是以舒畅的心情去对待直接的享受，既没有非这个姑娘不爱的那种强度，也没有要避免一切姑娘的那种僧侣禁欲观念。在古代悲剧里也见不到浪漫意义的爱情，特别是在埃斯库罗斯和梭福克勒斯的作品里爱情本身并不具有重要的旨趣。尽管安蒂贡和希蒙订了婚，希蒙在他父亲面前替她求过情，没有能救住她的命，竟为她自杀，但是他向他父亲求情的理由也只是订婚这个客观情况而不是主体方面爱情的威力，他并不象近代恋爱者那样感受爱情的滋味[③]。在攸里庇德斯的作品里爱情已作为一种重要的情致来处理，例如在《斐竺罗》里。但是就连在这里爱情也还是一种由热血支配的犯罪的错误的冲动，是一种情欲方面的罪孽，是由爱神维那斯挑拨起来的，爱神要害死希波立图斯，因为没有向他献牺牲[④]。同样，在麦狄契女爱神的雕像里[⑤]，我们也看到爱情在造形

① 莎浮（Sapho），著名的歌颂爱情的希腊女诗人。

② 阿拿克勒安（Anakreon），以爱情诗著名。

③ 事见《安蒂贡》悲剧，参看第一卷第280页注。

④ 斐竺罗爱上丈夫前妻生的儿子希波立图斯，他不理睬，她便在丈夫面前诬告他要污辱她，她丈夫求海神把这个儿子弄死。

⑤ 麦狄契女爱神（Venus de Médicis）现藏巴黎露浮尔宫。

艺术里表现于一个停匀秀美的形象，但是完全没有浪漫型艺术所要求于爱情的那种内心生活的表现。罗马的诗歌也有同样的情况，由于共和政体的崩溃和道德生活的堕落，爱情变成多少只是一种感官的享受。在彼得拉克[1]的商籁体诗里却不然，尽管作者自己把这些诗歌看成一种玩艺，把他的诗名建立在他的用拉丁文写的诗作品上，他在这些商籁体诗里毕竟写出一种幻想式的爱情，使在意大利晴空之下由艺术陶冶的爱情的热焰和宗教情操熔化在一起，这就使他永垂不朽。但丁的上升历程是从他对比阿屈理契的爱出发，这种爱在他心里升华成为宗教的爱[2]，他凭勇敢大胆建立起一种雄壮的宗教的艺术观，做出前人所不曾敢做的事，把自己放在人类裁判者的地位，把他们分配到地狱和天堂。作为和这种上升历程相对立的形象，薄迦丘有时把爱情写成强烈的情欲，有时把它写成轻浮放荡没有伦理意义的。在德国中世纪行吟诗人的爱情诗歌里，爱情显得是细腻的，温柔的，哀伤的，单调的，没有丰富的幻想，带有嬉戏的意味。在西班牙人那里，爱情在表现上富于幻想，骑士风的色彩很浓，在追求和辩护爱情的权利与义务之中，往往显得计较毫厘，很琐碎，他们把这种权利与义务看作是个人荣誉攸关的事，在这里他们也最突出地沉湎于幻想。在较近代的法国人那里，爱情变成更是向女人献殷勤的事，颇近于虚荣。它是矫揉造作成为带有高度隽妙的诗意，夹杂着俏皮的诡辩的一种情感，时

① 彼得拉克（Petrarca），十四世纪意大利人文主义者，他的商籁体诗《罗娜夫人的生和死》，歌颂一位他虽爱慕而却已嫁给别人的女子，是近代西方爱情诗的先驱。商籁体诗即十四行体诗。

② 但丁在《神曲》里让他童年所钟情的比阿屈理契做他上天堂的向导，去朝见圣母。

而是只有感官享受而无热情，时而是只有热情而无享受，它是一种升华过的、富于思索的情感和敏感。——这里我还只能略提这几点看法，详细讨论不是本题范围内的事。

### b）爱情的冲突

更仔细地来看，世俗的旨趣一般分为两方面：一方面是单纯的世俗旨趣，例如家庭生活，政治关系，公民生活，法律，权利，道德风尚之类；另一方面在这种本身固定的生活里①，深厚的爱情也涌现于高尚热烈的心灵里——爱情这种心情方面的世界宗教时而以各种方式与宗教结合在一起，时而压倒宗教或不顾宗教，因为它使自己成为生活中唯一重要的或至高无上的事，不仅要抛弃一切其它，和心爱的人逃到一个沙漠里去，使自己和世界隔绝，而且还走到做爱情的奴隶，为它而牺牲一切人类尊严的极端——这当然不美，《海尔布隆市的克钦姑娘》②就是如此。由于这种隔绝，爱情的旨趣在具体现实世界里就不能不遭到冲突，因为爱情之外还有许多其它生活旨趣，也要求得到实现，这就会破坏爱情的垄断。

1）在这里要提到的第一种最常见的冲突就是荣誉和爱情的冲突。荣誉和爱情同样是无限的，荣誉所采取的内容可能对爱情是一种绝对障碍。荣誉的职责可以要求牺牲爱情。例如从某一个观点看，一个地位高的人爱上一个地位卑微的女子，就是不荣誉的。按照事物的本质，阶级地位的差异是必要的，现成的。只有等

① 指家庭，政治，法律，道德之类社会制度和风尚。

② 《海尔布隆市的克钦姑娘》（Käthchen Von Heilbronn），德国十九世纪诗人克莱斯特的剧本。

到按照真正自由的绝对概念对世俗生活加以重新缔造的时候，阶级地位，职业等等才可以由主体来自由选择[1]；在这个时候尚未到来之前，就还会存在着两种情况，一方面决定一个人的固定的社会地位的是他的家庭出身，另一方面由此而起的阶级地位的差异，除掉荣誉之外，就会作为绝对的无限的东西而获得人们的坚决保持，因为这种差异本身就是荣誉攸关的事。

2）除掉荣誉之外，还有第二个因素，即政治的旨趣，对祖国的爱，家庭职责之类永恒的实体性的力量本身，也会与爱情发生冲突，阻止爱情的实现。特别是在近代艺术表现里，客观的生活情况既已形成而且普遍生效，这种冲突就是艺术所爱用的。在这种情况下，爱情作为主体心灵中的一种本身重要的权利，就和其它权利与职责发生矛盾对立，使得心情把这些职责视为次要的东西而抛开，否则就要承认这些职责，而走到自己和自己，即和自己的情欲的威力，发生冲突。例如《奥莲女郎》用的就是这种冲突[2]。

3）第三，和爱情发生矛盾对立的还可以有一些外在的情况和障碍，例如事物的寻常演变，生活中散文性的事物，灾祸，情欲，偏见，心胸的狭隘，旁人的自私以及多种多样的事故 。这里往往夹杂着很多可恨可怕的卑鄙的东西，因为这里和爱情的温柔的灵魂美相对立的总是情欲中恶劣的粗鄙的和野蛮的因素。特别是在近代的戏剧、故事和小说里，我们往往看到这类外在的冲突，其中主要的兴趣在于对不幸的恋爱者的苦痛，希望和失望所抱的同情，它们

① 黑格尔一方面为阶级差别辩护，另一方面也看到这种阶级差别将来是会变革的。

② 《奥莲女郎》是（Die Jungfrau von Orleans），德国诗人席勒写的剧本，以十五世纪法国民族女英雄姜·达克为主角，已见前。

通过悲或欢的结局来感动人，满足人，或是一般仅起消遣的作用。这种冲突要靠单纯的偶然性，所以是次要的。

### c）爱情的偶然性

从各方面看，这种爱情里确实有一种高尚的品质，因为它不只停留在性欲上，而是显出一种本身丰富的高尚优美的心灵，要求以生动活泼、勇敢和牺牲的精神和另一个人达到统一。但是这种浪漫型的爱情也有它的局限性。在内容方面它缺乏自在自为的（绝对）普遍性。它只是个别主体的私人情感，其中不包含人类生存中的永恒旨趣和客观内容意蕴，例如家庭，政治目的，祖国，职业，社会地位，自由和宗教等方面的责任；爱情的内容只有恋爱者的自我，由另一个人（恋爱对象）的自我反映出来，恋爱者从这反映中又感到自己的自我。这种内容还只限于形式上的（抽象的）内心亲热情感，还不真正符合本身具体的个人所应有的整体性。在家庭、婚姻、职责和国家的领域里所应涉及的主要因素并不是主体情感和只爱这个人而不爱任何其他人那种排他性的结合。但是在浪漫型的爱情里，关键正在于这个男子就只爱这个女子，而且这个女子也就只爱这个男子。为什么爱的正是这个个别的男子或女子呢？唯一的根由在于主体方面的特殊癖性和偶然的心血来潮。每一个男子或女子都觉得他或她所爱的那个对象是世界上最美，最高尚，找不到第二个的人，尽管在旁人看来只是很平凡的。但是既然一切人或是多数人都显出这种排他性，每个人所爱的并不是真正的唯一的女爱神，而是每个人把他所心爱的女子看成女爱神或是比女爱神还强，我们从此就可以得出结论：可以看成女爱神的人多得很；

事实上每个人也都知道世上有无数的漂亮的或是品质高尚的姑娘，她们全体（或是其中大多数）也都找到了她们的情郎，求婚者和丈夫，在他们的眼中，她们都是美丽的，善良的，可爱的……等等，所以偏爱某一个人而且只爱这一个人的现象纯粹是主体心情和个人特殊情况方面的私事，恋爱者只肯在这一个人身上发见自己的生命和最高意识，这种顽强固执正足以说明爱情既是随意任性的，又带有必然性的。在这种态度中，主体的高度自由和绝对的选择当然得到承认，——这种自由却不只象在攸里庇德斯的《斐竺罗》里那样要服从一种情致或一种神性，而是完全从个人意志出发，所以上述选择也显得是一种执拗，一种来自特殊性的顽固态度。

因此，爱情的冲突，特别是在爱情和具有实体性的旨趣对立斗争的时候，总是具有偶然的和无理由可辩护的一方面，因为恋爱者凭自己的单纯的主体性，提出本身并非绝对合理的要求，来对抗按照他的本质他就要维护的那些具有实体性的东西。古代崇高的悲剧人物如阿迦门农、克吕泰谟涅斯特拉、俄瑞斯特、俄狄普、安蒂贡、克里安之类固然也各有一种个人的目的，但是他们当作行动的内容去追求的那种具有实体性的东西或情致、却有绝对可辩护的理由，因而本身具有普遍的旨趣。他们的行动所招致的结局之所以感动人，并非由于它是一种不幸的命运，而是由于那种不幸显出了他们的荣誉——因为得不到满足就不甘休的情致具有一种本身必然的内容。如果克吕泰谟涅斯特拉的罪行在她的具体事例里没有受到惩罚①，如果安蒂贡作为姊妹所受到的侮辱没有消除②，

① 见卷一，272 页注②。

② 见卷一，280 页注①。“侮辱”指国王禁止她收葬兄尸。

那本身就是一件冤屈。但是这类爱情的苦痛，这些被粉碎的希望，这种一般沉湎于爱情的情况，恋爱者所感到的这种无限的苦闷和所想象的这种无限的幸运和幸福，本身都没有普遍的旨趣，而是只涉及他们个人。每个人固然都有一颗能恋爱的心，都有权利享受爱情的幸福，但是他在这一次事例里，在某种情况之下，恰巧碰上这一个姑娘而没有达到他的目的，这并不算什么冤屈。因为他恰巧心血来潮，非爱这个姑娘不可，这里面并没有什么必然性，如果这种事应该引起兴趣，那也只是对极端的偶然性，对没有普遍性的不可以为训的主观任性的行动发生兴趣。所以这类爱情不管写得多么热烈，产生的印象却仍然是冷冰冰的。

### 3. 忠贞

浪漫型的主体性在世俗生活领域里的第三个重要因素是**忠贞**。我们在这里所说的“忠贞”所指的既不是始终不渝地坚守爱情方面的信誓，也不是友谊方面的坚贞，例如古代阿喀琉斯和帕屈罗克鲁斯① 的友谊所提供的优美的形象以及俄瑞斯特和庇拉德斯② 的更亲密的关系。这种友谊主要存在于青年人之间。每个人都要替自己开辟出一条生活的道路，缔造出一个现实世界，并把它保持住。但是人当青年时代还生活在不很明确固定的现实社会关系里，彼此容易紧密契合，联系成为一条心，一个意志，一种活动。一个

①　见卷一，302 页注③。

②　俄瑞斯特当父亲被母亲谋杀后，逃到他的姑父的宫庭里，庇拉德斯和他是姑表兄弟，二人的友谊在西方成为友谊的典型。

青年人着手去做一件事，其他青年人也就都跟着做起来。成年人的友谊就不如此，他们的生活情况不同，各走各的道路，彼此不可能有那样紧密的共同生活，不可能那样相依为命。他们时而聚会在一起，时而又分散了，因为他们的兴趣和事务时而使他们碰头，时而使他们分手，友谊，意气相投，见解和方向的一致，可以很长久地把他们联系在一起，但是这已不是青年人的友谊，在决定做一件事的时候，不是那样一唱百和了。我们的较低沉的生活中有一条基本原则：在大体上人各为己，每人都在对付自己的现实生活。

### a）服役的忠贞

只有在地位平等的人们之间才可以有友谊和爱情两方面的忠贞，我们现在所要谈的却是对一个地位比自己高的上级或主子的忠贞。这种忠贞在古代已经可以看到，那就是奴仆对主子一家的忠贞。俄底修斯的牧猪奴[①]在这方面提供了最美的事例。他不分昼夜寒暑，辛辛苦苦地照料他主子的猪，为他主子担心，最后帮助他对付了那些向主妇求婚者。莎士比亚在《李尔王》里（第一幕，第四景）也描绘了一个类似的动人的忠贞形象，不过他把忠贞描绘成为完全是心情方面的事。坎特要服侍李尔王，李尔王就问他："你认识我吗，伙计？"坎特回答说，"我不认识你，但是你的面貌显出一种神情，使我甘心认你做主子。"这就颇近似我们在这里所要界定的浪漫型的忠贞。因为在浪漫艺术阶段，忠贞已不是奴隶对奴隶主的忠贞，奴隶对奴隶主的忠贞尽管也可以优美动人，但毕竟缺乏

① 见荷马史诗《奥德赛》，俄底修斯离家二十年后，乔装回家，只有牧猪奴认出他，帮助他消灭了许多谋夺他的王位和向他妻子求婚的人们。

个人人格的自由独立性以及真正属于自己的目的和动作，所以毕竟是次要的。

我们现在所要谈的却是骑士风所崇尚的封建臣属的忠贞，在这里主体尽管效忠于一个上级，亲王，国王或皇帝，却把自己的自由独立的地位当作远较重要的因素而保持住。但是忠贞仍是骑士风中的一个大原则，因为它至少在起源时是社会团结和社会秩序的基础。

### b）忠贞中主体的独立性

通过个人之间的这种新结合而显示出来的较有内容的目的还不是爱国主义，即还不是一种客观的普遍旨趣，而只是联系到某一主体或主子的，所以又取决于个人荣誉、个人便利和主观意见。在一种尚未开化，尚未驯服，尚无职责与法律的统治的外在世界里，这种忠贞就显出它的最大的光彩。在这种无法律的实际情况里，最有力量和最有才干的人就挤上固定的中心地位，作为领袖和君主，其余的人就自愿地聚集在他们的周围。后来这种关系就发展成为封建制度中一种法定的约束，保证每一个臣僚可以独立地要求享受他的权利和特权。这整个制度在起源时所根据的基本原则是自由选择，一个人可以选择一个主子来依靠，也可以自由决定这种关系要维持多久。所以骑士风的忠贞要支持财产、权利、个人的独立性和荣誉，因此人们不认为忠贞就是主体尽管违反自己意愿也必须尽的一种单纯的义务；与此相反，每个人都使忠贞的保持以及与之相关的公众秩序的保持依存于他自己的意愿、欲望和特殊的意见。

### c) 忠贞的冲突

因此，对主子的忠贞和服从很容易和主体的情欲，荣誉的破坏，受屈辱的感觉，爱情以及其它内在界和外在界的偶然事故发生冲突，这样它（忠贞）就变成很靠不住的。例如一个骑士效忠于他的君主，而他的朋友却和这个君主发生了争吵。这时他就须在这两种忠贞之中作出选择，而他首先要对他自己的荣誉和便利保持忠贞。这种冲突的最好的例子是熙德[①]。他既忠于国王，也忠于自己。国王做得对，他就帮助；国王做得不对，或是侮辱了他，他就收回他的强有力的支持。查理大帝的臣僚们也是持这种态度[②]。他们之间的统治与服从的关系颇类似我们已经看到的宙斯和其他神们的关系；头目下命令，咆哮争吵，但是独立的强有力的僚属们可以随心所欲地违抗他。把这种脆弱或松散的君臣关系描写得最真实最美妙的是《列那狐的故事》[③]。正象在这部诗里国家大人物们都为他们自己和他们的独立性服务一样，中世纪的日耳曼的君主和骑士们每逢要替集体和皇帝做点事的时候，都推脱说不在家；我们可以说，人们对中世纪的评价很高，仿佛正是因为当时每个人都配得上称为一个有荣誉的人，只要按照自己的主观意愿行事，做得出一个按理性组织起来的国家所不容许的事。

在荣誉、爱情和忠贞这三个阶段，基础都是主体本身的独立性，都不断地展现于日益广阔丰富的旨趣，而在这些旨趣中主体却

① 熙德是西班牙的民族英雄，《熙德传奇》中的主角。

② 查理大帝和他的臣僚都是抗击入侵的伊斯兰教徒摩尔族的民族英雄，事迹见法国的《罗兰歌》。

③ 《列那狐的故事》是一部中世纪讽刺性的传奇。

始终一致，忠实于自己。这些因素在浪漫型艺术里形成了纯粹宗教范围以外的最优美的部分。它们的目的都涉及人类生活，这至少从主体自由方面来看时，使我们感到同情，不象在宗教领域里的浪漫型艺术那样在题材和表现方式两方面都和我们近代人的概念发生冲突。不过这一领域也可以从多方面和宗教发生联系，使宗教的旨趣和世俗的骑士风的旨趣交织在一起，例如圆桌骑士们搜寻圣杯①的冒险事迹。这两种旨趣的混合替骑士时代的诗歌有时带来了很多神秘幻想成分，有时带来很多的寓意的成分。但是荣誉、爱情和忠贞的世俗领域也可以完全独立，与宗教方面目的和思想情感的深化不发生关系，只把心情根据世俗的内在主体性而发生的动荡表现出来。——这一阶段艺术的缺点在于这种内心生活没有由人类的关系、性格和情欲以一般现实生活的具体内容来充实起来。这种心灵本身虽无限，但仍不免是抽象的和形式的，它和丰富多彩的人类现实生活仍处于对立的地位，因而这种心灵就有一个任务，要把这种较广阔的材料吸收进来，通过艺术加工，把它表现出来。②

---

① 圆桌是英国传说中亚述王的骑士们聚会时用的桌子，取圆形，位置就一律平等；圣杯是耶稣在最后晚餐中用的酒杯，他临刑时门徒用来盛他的血。中世纪亚述王的骑士们发誓要搜寻这个圣杯。事见英国《亚述王之死》的传奇故事。

② 这第二章说明浪漫型艺术除了宗教范围的题材之外，还有较晚起的主要围绕着世俗生活的骑士风，骑士风的基本特色是个人的无限主体性，脱离了对神的和解和依存而更多地关心世俗生活，它的主要内容不外三种，一是个人的荣誉感，二是男女之间的爱情，三是对封建主和朋友的忠贞。黑格尔主要根据中世纪一些传奇作品分别讨论了这三种内容。

# 第三章　个别人物的特殊内容的形式上的独立性

回顾一下上文，我们首先研究了处在绝对领域(即宗教范围)里的主体,也就是主体意识到自己与神达到和解,或精神与它本身达到和解的一般过程。这个阶段的抽象性在于心灵牺牲了属于世俗性的自然和人世方面的东西(尽管这方面是符合道德,有理由可辩护的)而退回到心灵本身，以便只从纯然精神的天国里得到满足。其次我们研究了凡人的主体不包含前此与神和解时所包含的否定，变成对自己和对亲人都是肯定的。这种纯然世俗性的无限(或独立)所涉及的内容只限于荣誉中的个人独立性、爱情中的亲切情感以及忠贞中的服役关系。这种内容尽管可以表现于多种多样的复杂情境之下的各种色调和强度不同的情感和情欲，但所表现的总不外是主体的独立性和亲切情感。所以剩下尚待研究的第三点就是浪漫型艺术如何掌握和表现人类生存中其它方面的材料,内在的或外在的,如何看待这些其它材料的性质及其对心灵的意义。这里所涉及的一般是一个独立自由的客观存在的个别特殊事物的世界。[①]就它无须由宗教精神渗透进去，无须与绝对结成统

① 这一节说的很抽象，须结合本部分总论和题材划分节来看，才较易理解。说的是浪漫型艺术部分三章中所涉及的三个阶段。第一个阶段是纯粹宗教性的，主体否定尘世生活，达到自己与神(基督)的和解，这是基督教在西方流行的初期；第二个阶段是纯粹世俗性的，主体不否定尘世生活，获得独立，主要指中世纪骑士风所包含的荣誉、

一体来说，它是立在自己的脚跟上而且在自己的领域里独立行走的。

所以在浪漫型艺术的这第三个领域里，宗教的题材、骑士风以及它的由内心产生而不直接符合现实的那些高尚的观点和目的都已消失不见了。现在要满足的却是对现实本身的希求，要能满足于客观存在的事物，满足于自己，满足于人的有限性，总的来说，满足于一般有限的、特殊事物和写生画式①的风格。人要在他的现实世界里凭艺术把现实事物本身按照它们的本来生动具体的样子再造出来（尽管要牺牲内容和表现两方面的美和理想性），作为具有这种精神的人的作品，摆在面前来看。——我们前已说过，基督教在内容和形式上都不象东方神和希腊神那样是从想象的土壤中生长出来的。如果说，正是想象才能凭它本身的力量造出意蕴来，使真正内在的东西和它的完整的形式达到统一和紧密结合，这种理想在古典型艺术中真正达到了，那么，我们在基督教里所看到的却不是这样，它一开始就把现象界的世俗性特点，按照它本来的样子用来作为理想中的一个因素，使人的心灵满足于外在世界的平凡的和偶然的事物而并不要求美。但是人与神的和解原先只是一种可能性；固然一切人都被邀请来享受这种幸福，而真正被选上的只有少数人。对于多数人的心灵来说，天上的王国和世间的王国都同样是一种彼岸②，这种心灵为着宗教生活的缘故，不得不抛弃

---

爱情和忠贞三种理想；第三阶段仍是世俗性的，不但放弃了天国，也放弃了骑士理想，满足于现实世界的平凡事物而不要求美，这是西方资产阶段上升时期现实主义流行时期的情况。

① 如其本然的，未加理想化的。

② 彼岸是人所达不到的境界，此岸是凡人经常接触的平凡现实，处在浪漫型艺术第三阶段的心灵就满足于平凡现实，这确是近代西方资产阶级文艺的特点。

世俗性的东西和自私自利的实况。这种心灵从无限悠远的境界出发，要使它原来抛弃掉的现实世界成为一种肯定性的此岸，要在它的现实存在中发见自己和行使意志，这种情况本来是个开始，而在浪漫型艺术的发展中却形成了终结，而且也是人向自己内心世界深刻化和精微化所达到的最后阶段。①

关于表达这种新内容的形式，我们已经看到，浪漫型艺术一开始就碰上一个矛盾：那就是本身无限的主体性在它的独立状态中就无法与外在材料结合起来，这两方面是必然要分离的。这两方面的独立和对立以及心灵沉浸于内在世界的情况就形成了浪漫型艺术的内容。刚一结合，这两方面总是又回到互相分裂，直到最后就彼此完全脱节，因而显出它们要在艺术**以外的领域**里才能找到完全的结合。由于脱节，这两方面对艺术的关系就只是**形式上的**，因为它们不能形成古典理想曾使它们形成的那种统一整体。古典型艺术是处在一些坚定的人物形象的世界里的，它有一种由艺术加工达到完美的神话以及其中一些不可磨灭的形象作为基础，所以古典型艺术的瓦解，象我们在讨论由古典型艺术到浪漫型艺术的过渡时已经看到的，除掉喜剧和讽刺诗两个基本上很窄狭的领域以外，是一种向轻松愉快方面的发展，或是一种迷失在卖弄学识、死板无味的摹仿，最后堕落到一种粗疏低劣的技巧。题材在大体上还和过去一样，只是过去的精神活泼的创作方式被日渐没有精神的表现方式和只在技术和外表上做工夫的传统所代替了。浪漫型艺术的发展和终结却不是这样，而是艺术题材本身的内部瓦解，题材中的组成因素互相脱节，各部分变成独立自由了，而结果

① 这节后半原文很艰晦，参较英法译文也摸不着要领，姑照原文直译。

使创作主体方面的娴熟技能和艺术表现手腕却随题材的瓦解而日渐提高，实体性的内容愈消失，技巧方面也就愈趋完美。

这最后一章可以细分为三部分。

第一是人物性格的独立性[①]，但是这种人物性格是一种特殊个别的人，他自禁闭于自己的天地，即个人的特殊性格和旨趣。

其次，与人物性格的这种个别特殊的形式相对立的是情境，事迹和动作（情节）的外在形状。由于浪漫型的亲切情感对外在事物一般是漠不关心的，所以实际外在现象就变成独立自由的，既没有由目的和动作的内在精神所渗透，又不能充分表现这种内在精神，于是就以独立的姿态出现。结果在它的不紧凑的松散的表现方式中，事态的发展，情境，事件的承续次第和结束方式都带有偶然性，象在冒险投机似的。

第三，达到完满统一才构成真正艺术概念的那两个方面既已分裂了，结果艺术本身也就遭到了分裂和瓦解。艺术从此一方面只描绘单纯的平凡的现实，按照事物本来的偶然个别性相和特殊细节把它们描绘出来，它的兴趣只在于凭艺术的熟练技巧，把这种客观存在转化为幻象；另一方面转到相反的方向，即转到完全主观的偶然性的掌握方式和表现方式，转到所谓“幽默”，通过巧智和主观幻想游戏去对一切现实事物加以歪曲颠倒，最后就走到艺术创作的创造力高于一切内容和形式的局面。

---

① 统一体中两对立面分裂开来，就各自独立了，本章中“独立性”就指此。这种独立性只是形式上的，因为不是具体的或与对立面结成统一体的。

## 1. 个别人物性格的独立性

我们现已见到，浪漫型艺术的出发点是孤立的主体的无限性①，这也还是本阶段的浪漫型艺术的基本定性。不过这种本身独立的无限性在本阶段里却新加了一些因素：第一个因素是内容的特殊性，这种内容形成了主体的世界；第二个因素是主体及其特殊性和他的愿望与目的的直接结合；第三个因素是人物性格本身所界定的生动具体的个性。所以我们在这里所说的"人物性格"不是意大利人用面具所表现的那种人物性格。意大利的面具固然也标志出某些确定的人物性格，但只标志出他们的抽象的一般性格，见不出主体的个性。本阶段人物性格却是每一个人有每一个人的特征，本身是一个整体，一个具有个性的主体。如果我们在这里也还谈人物性格的形式化和抽象化，我们所指的只是这样一个事实：基本内容，即这种人物性格的世界，一方面是有局限的，所以是抽象的，另一方面显得是偶然的。这里个人之所以成为他那样的个人，并不是由于他具有实体性的或是本身有理由可辩护的内容，而只是由于具有人物性格的主体性，这种主体性因此不是靠内容和坚定的情致，而是靠它自己所特有的个体独立性。

在这种形式化范围之内可以分出两个主要的差异面。

一方面人物性格有顽强实现自己的坚定性，替自己定下明确的目的，把片面性的个性所有的全副力量都用来实现这种目的；另一方面人物性格表现为主体性的整体，但是这种主体性的整体还

① 无限性即自由或独立性。

禁闭在它的内心世界里而没有展开，它的内心深处还没有揭开，所以不能用言语来说明，不能达到完满的表现。

### a）个别人物性格的形式上的坚定性

现在我们所谈的人物性格是这样一种特殊的人物性格：他生来是什么样人，他就要做那样的人。就象动物是彼此不同的，它们就把这种不同作为辨别出自己的标志。这里不同的人物性格在范围和特征方面也是偶然的，不能通过概念去明确界定。

1）所以这种只能代表主体个人的个性没有与某种普遍情致联系起来经过深思熟虑的意图和目的；凡是它所有的东西，所做的事，所达到的成就，都是由它凭它所特有的本性，不假思索地当场立即表现出来的，它的本性是怎样，它就让它怎样，并不求使它建立在某种较高的原则上，具有某种实体性，有理由可辨护；而是顽强地毫不屈服地任性行事；在这种坚定态度之中它不是行得通，就是垮台。只有在丧尽神性而让人的特殊癖性的效用和价值得到充分承认的地方，人物性格的这种独立性才可以出现。莎士比亚的人物性格主要地属于这一种，他们的顽强的坚定性和片面性特别值得惊赞。这里所涉及的不是宗教虔诚，不是出于人在宗教上自己与自己和解一致的行动，不是单纯的道德问题。相反地，我们所看到的是些完全依靠自己的独立的个别人物，他们所追求的特殊目的是只有他们才有的，是完全由他们的个性决定的，他们带着始终不渝的热情去实现这些目的，丝毫不假思索和考虑普遍原则，只求达到自己的满足。特别是象《麦克伯》，《奥赛罗》，《理查三世》之类悲剧，每部中都有一个这样的人物性格，他周围的人物都没有

他那样突出和强有力。例如麦克伯的性格就决定了他的追求名位的野心。起初他还踌躇，但是接着就伸手去抓王冠，为着要抓到手，不惜谋杀国王；为着要保持住王冠，不惜采取一切残暴凶恶的手段。这种不顾一切的坚定性，这样一心一意地坚决实现由自己抉择的目的，就是麦克伯的主要吸引力所在。什么东西都不能使他动摇，无论是对神圣王权的尊敬，他妻子的疯狂，部下的叛乱，还是迫在眼前的毁灭，无论是天上的还是人间的法律，他都一切不顾，勇往直前，决不后退。麦克伯夫人的性格也和他很类似。只有审美趣味低劣的近代批评家胡说八道，才在她身上发见到所谓爱。从一开始，麦克伯写信给她谈他会见女巫们和女巫们预言他的命运（第一幕，第五景），女巫预言说："祝贺你，考道郡的领主！祝贺你，你还要做国王！"她谈到这里就说，"你本是格来弥斯郡的领主和考道郡的领主，将来还要做预言说你要做的国王。但是我怕你的性格软弱；肚子里人类善心那种乳汁太多了，怕不能采取最捷便的道路。"她没有丝毫恩爱的味道，对丈夫的幸运毫不感到欢喜，没有道德的情操，没有同情，没有高尚心灵的怜悯，她怕的只是她丈夫的性格成为她达到野心的障碍；她把丈夫看作只是一个工具；在她身上找不到踌躇，找不到迟疑，找不到顾虑，找不到退缩和后悔，而她的丈夫麦克伯起初还现出这些心情；她完全凭自己纯粹抽象的（专一的）顽强的性格行事，只要对她有利，她马上就做下去，直到最后毁灭自己为止。这种毁灭对于麦克伯本人来说，是在他谋杀了国王之后从外界冲击到他身上的，而对于她来说，却是女性内心世界的毁灭，她变成疯狂了。理查三世，奥赛罗，老玛格列特[①]

① 英国亨利六世的王后，出现在《亨利六世》和《理查三世》等剧里。

之类人物也是如此。和他们相反的是近代作品中的带有可怜相的人物性格，例如考茨布①所写的人物看起来顶高尚，伟大，卓越，而内心却是软弱下贱的。后来的作家们在其它方面也不比考茨布高明，尽管他们很瞧不起考茨布。例如亨利·封·克莱斯特所写的克钦姑娘和洪堡亲王两个人物性格都违反始终一致的清醒心理状态，把催眠状态、梦游症和睡行病看作最高尚最卓越的心理状态②。洪堡亲王是一个可怜的将军，在下令指示战事部署时发了疯，命令写得很坏，他头天夜里生病失眠，第二天早晨上战场，就干出一些糊涂事。这些作家写出这些双重人格的、人格分裂的、内部失调的人物性格，就自以为在追踪莎士比亚。他们不知道自己和莎士比亚有天渊之别，因为莎士比亚的人物都是首尾融贯一致的，始终忠实于自己和自己的情欲的；他们是什么样的人，有什么样的遭遇，都是由他们自己凭自己的坚定的性格来决定的。

2）人物性格愈特殊，愈坚持只按照自己的性子行事，因而容易走上罪恶的道路，他在具体现实世界也就愈须对付防止他实现目的的障碍，而且就连这目的的实现本身也愈要把他推向毁灭。这就是说，他如果实现了自己的意图，他就会碰到植根于他的性格本身的一种自作自受的毁灭。但是这种命运的发展并不仅取决于他个人的外在动作，而且同时也取决于一种内心变化，即人物性格本身在横冲直撞，失去自制，直至损伤困顿的发展。在希腊人那里，起重要作用不是主体性格而是情致或动作的实体性内容，这种定性明确的人物性格在他的动作情节范围之内也基本上没有发

① 考茨布，见卷一，341页注①。

② 亨利·封·克莱斯特（Heinrich Von Kleist，1777—1811），德国浪漫派诗人和剧作家，《克钦·封·海尔布若姆》和《洪堡亲王》（剧本）是这里所提到的他的两部作品。

展，他在开场时是什么样的人，在收场时还是那样的人。但是在我们现在所谈的这个阶段里，动作的进展却不只是一种外在的发展，而且也是主体内心世界的发展。例如麦克伯的动作情节就显得同时是他的心灵逐渐转向野蛮的恶化过程，这过程一个环节套着一个环节，开始时的迟疑一旦打消了，骰子掷了，以后就急转直下，没有什么可以抵挡住。他的妻子一开始就很果敢，她的发展只限于内心的焦虑，一直发展到身心双方的崩溃，发展到致命的疯狂。近代人物性格大半都如此，不管是重要的还是不重要的。古代的人物性格固然也很坚定，也导致不可挽救的矛盾对立，要解决它就要用机械降神的办法；但是这种坚定性，例如斐罗克特①所表现的，却是有内容的而且大体上是由在伦理上有理由可辩护的情致充实起来的。

3）在现阶段的这些人物性格里，由于他们所选择的目的是偶然的，由于他们的个性是独立自主的，就不可能有客观的和解。他们的性格和他们所遭遇到的阻力之间的关系有时是不明确的，有时是他们自己也看出来因去向的。作为抽象的必然性，命运又回到这里来了，对于当事的个人，唯一的和解在于他凭自己的无限的独立自主性和坚定性，超然独立于他的情欲和命运之上，对它们无动于衷。“事情原来如此”，不管他的遭遇来自统治的命运或必然，还是来自偶然，都是一样，用不着思索来因和去向。事情既然发生了，人就要使自己成为铁石，来对抗这种统治力量。②

① 参看第一卷287页注②。

② 黑格尔对近代浪漫型人物性格，特别对莎士比亚的《麦克伯》的分析是深刻的，因为他抓住了近代资产阶级的阶级性中的最本质的“自我中心”或个人主义。巴尔扎克在《高老头》和《欧也妮·葛朗台》之类作品的人物性格描绘中也做到了这一点。

### b）性格作为没有发展完成的内在的整体

其次，人物性格的形式化可以采取与上述情况完全相反的方式而表现在单纯的内心生活上，当事人还没有能使这种内心生活发展和实现出来而就停留在内心里。

1）这里所涉及的是一些具有实体性的心灵，它们各自形成一个整体，但是在简单的凝聚状态中每一个内心深处的运动都只在内心里进行而不展现到外在世界里。我们在上文谈过的那种形式化所涉及的是内容的明确性，个人集中全力于某一个目的，要它显得极明确，要它完全达到实现，然后随着不同的具体情况，他或是遭到毁灭，或是保全住自己。现在这第二种形式化却是未揭开，无形象，没有表现到外面的内心生活。这种内倾反省的心灵好象一块珍贵的宝石，只在某些点上，而且只在一瞬息间，才现出光彩。

2）这种深藏状态如果要有价值和兴趣，就得有心灵的内在的丰富性，但是无限深沉和丰满的心灵只凭很少的，可以说是无声的表现，甚至于凭沉默，才可以认识出来。这样一种单纯的不自觉的沉默的本性也可以显出最高度的吸引力，不过这种沉默应该是无风波的深不可测的大海的水面上的那种寂静，而不是由于肤浅空洞和迟钝的哑口无言。因为一个笨头笨脑的人有时也可以因为话说得很少，意思模棱两可，就自以为具有巨大的智慧和丰富的内心生活，乃至使人相信和惊赞他这个人的心灵里深藏着一些了不起的货色，而到最后却暴露出那里面实在是“空空如也”。反之，上述那些沉默的心灵的无限内容和深度之被人认识到，要凭艺术家有巨大的天才和表现技能，用零星的，分散的，素朴的，无意的，却又

生动活泼的语言（或表现），虽然没有意图要使旁人了解，却仍能显示出这种心灵凭深湛的见识掌握了当前现实情况中的实体性的意义，但是它的思索并不纠缠在一些个别特殊的旨趣、考虑和有限的目的的错综复杂的关系网里，它不受它们沾染，对它们不熟悉；它不让人心的寻常情欲活动以及寻常的仇视和同情来干扰自己。

3）但是就连这样一种自禁闭于内心生活的心灵也应该达到这样一个时机：这时它在内心世界的某一点上受到触动，把它的全副力量投进一种对生命起决定作用的情感上，专心致志地抓住这种情感不放，从而感到幸福或是失去立足点而倒塌下来。因为要有立足点可以站得稳，人就须有一种广泛发展的伦理实体，只有这种实体才使人有坚定性。属于这种人物性格的有浪漫型艺术中的最优美动人的形象，特别是莎士比亚在这方面达到最完美的境界。《罗密欧与朱丽叶》剧中的朱丽叶就是一个例证。你们都已看过本市的关于朱丽叶的戏剧表演（克列林格夫人的表演，一八二〇年在柏林）。这是值得看的，表演出的是一个高度活泼生动的，热情的，有才气的，完美而高尚的形象。不过朱丽叶也可以理解为另一个样子的人物，她开始是一个十四五岁的完全孩子气的天真烂漫的小姑娘，人们看得清楚，她还意识不到自己，也意识不到世界，她没有什么活动、欲念和愿望，她看着周围的世界就象幻灯所投射的影子一样，不从中学习到什么，也不就它进行思索，只是天真地瞪着眼睛看着。可是突然间我们看到这个心灵的全副坚强的力量，机智，审慎的思虑，魄力都展现出来了，让自己经受最艰难的考验，使我们感觉到这一切好象一朵玫瑰突然放蕊，每一片花瓣和每一条皱纹都现出来了，又好象潜伏在心灵最深处的一股清泉突然源源

不绝地迸射出来了。前此她还是浑然一体，见不出差异，还没有发展成形，现在却在一个刚醒觉的旨趣[①]的直接影响之下，以她的美丽丰满的显示威力的英姿，从前此那种禁锢住的精神中脱身出来，连她自己也没有意识到。这是一点火星点燃的火炬，一朵刚由爱情触动的花蕾突然呈现为一朵盛开的花，但是开得愈快，衰谢得也愈快。属于这一类的还有《暴风雨》中的弥朗达[②]，她是在寂静的孤岛上生长起来的，莎士比亚选择她初次遇见男人时把她指给我们看。他只在一两场里描绘了她，但是使我们得到一种无限丰满的印象。我们也可以把席勒的蒂克拉[③]摆在这一类，尽管她是思考性的诗的产品。生在豪华的生活环境里，她却出污泥而不染，没有浮华虚荣，没有心计，在天真纯朴中她的心灵只由一种旨趣统治着。一般说来，对于优美高尚的女性，只有在爱情中才揭开周围世界和她自己的内心世界，她才算在精神上脱胎出世。

民间诗歌，特别是日耳曼的民间诗歌，大半也属于这种不能完全表达出来的深刻的内心生活的范畴。在这些民间诗歌中，心灵具有丰富而凝炼的内容，尽管显得由某一种旨趣所统治，却只有藉一鳞一爪才能把灵魂的深处表现出来。这种表现方式就它的沉默寡言来说，似乎又回到象征型的表现方式，因为它不是清清楚楚地把心情尽量吐露出来，而只是用一种符号来暗示它。但是这里我们所得到的不是象过去那样的意义仅限于抽象普遍性的象征，而是内容就是这种主体的生动具体的心灵本身的表现。在近代，完

① 指爱情。

② 在莎士比亚的《暴风雨》剧本中，弥朗达跟父亲流亡到一个孤岛，长久见不到男子，突然间碰到他父亲仇人的儿子，便一见钟情。

③ 蒂克拉（Thekla）是席勒的《华伦斯坦》悲剧中主角华伦斯坦的女儿。

全使用思考的意识与这种心灵凝聚在本身的素朴状态相距甚远，这种表现方式是极端困难的，能用这种表现方式就显示出作者具有原始的诗的精神。歌德往往用这种象征型的方式来描绘，特别是在他所写的诗歌里。他用简单明了的外表方面仿佛无关要旨的寥寥几笔，把心灵中的全部真实和无限都揭示出来。例如《吐勒国王》就是一个最美的例子①。这位国王用来显出他的爱情的不过是他心爱的女子留给他的一个酒杯。在临死之前，这位老酒徒站在他的王宫大厅里，身旁站着他的骑士们，他把他的王位和珍宝传给他的继承人，却把酒杯投到海里，不让旁人保管它：

> 他看到杯子抛下去，装满水
> 沉到海的深渊里去，
> 他的眼睛昏眩，他自己也沉下去了，
> 此后他就一滴酒也不再喝了。

但是这种深刻而静默的心灵蕴藏着精神的力量，就象燧石蕴藏着火种一样，还没有表现出来，还没有充分发展出自己的生命和对自己的生命的思索，所以还不能通过这种教养而获得解放。它仍不免碰到残酷的矛盾，如果它的生命响起失调的哀伤音调，它就束手无策；找不到桥梁来沟通自己的心灵与现实的隔阂，也无法使自己摆脱外在情况的压力，抗拒它，来保全自己的独立自持。一碰到冲突，它就毫无办法，或是不假思索地匆忙采取行动，或是让自己被动地陷在纠纷里。例如哈姆雷特就是这样具有优美高尚心灵的人；他并没有内在的弱点，只是没有强健的生活感，所以他在阴

① 《吐勒国王》是《浮士德》上卷中女主角格列钦唱的一首短歌，是用民歌体写的。

暗的感伤心情中徘徊歧路；他具有一种精微的嗅觉，本来没有什么可以猜疑的标志或理由，但是他总觉到不稳妥，事情并不总是那么顺利，他就猜想到发生过某种不稳妥的事。他父亲的阴魂把详情告诉了他。他心里马上就准备报仇，他总是想着自己的良心所规定的职责，但是他不象麦克伯那样凭一时感情用事，不杀人，不发火，不进攻，不象拉俄提斯那样说干就干，而是固守着一个优美的沉浸在内心生活中的灵魂的寂然不动状态，这种灵魂不能使自己成为现实的，不能使自己适应当前的情况。他等待着，从自己的正直心灵里寻找客观的确实证据，纵使已经找到了，还是犹疑不决，听任外在的情况牵着他走。在这种缺乏现实感的情况中，他连摆在眼前的东西也应付错了，他杀死的是波洛纽斯那老家伙而不是国王；在应该审慎的地方他却匆促鲁莽，而在应该立即行动的地方，他却沉思默想——直到最后，他在全剧的复杂的情况和事变的过程在他没有采取行动的情况下，就导致全局的命运归宿以及他自己的沉思内省的内心生活的归宿。

特别是在近代下层阶级的人们之中往往出现类似的情况。这种人没有受到教养，不追求带有普遍性的目的，没有多方面的客观的旨趣，所以如果没有达到某一个目的，就找不到另外的精神的寄托和行动的据点。这种教养的缺乏就造成心灵的褊狭，它愈没有得到发育，也就愈顽强地抓着尽管是片面性的东西不放，仿佛这是整个人格攸关的事。德国人的性格里特别具有这种返躬内省、沉默寡言的单调性，所以他们在这种沉默状态中很容易流于顽固倔强，动辄生气，满身锋芒，不可接近，而在行动和表现上总是完全不可靠，充满着矛盾。最擅长于描绘下层阶级中的这种沉默性格的

大师是希帕尔[1]，《直线上升的生命过程》的作者。他的这本书是德国少数的有独创性幽默作品之一。他完全摆脱了姜·保罗[2]的感伤情调和荒唐情境，他的作品具有值得惊赞的个性以及新鲜和生动的风格。他特别懂得怎样用极能吸引人的方式去描绘抑郁的性格，这种性格不会把心中的东西吐露出来，等到要流露时，就采取可怕的暴躁方式。这种性格以令人震惊的方式去解决自己的内心生活与自己被牵连进去的不幸的情境之间的矛盾，因而完成了本来是由外在的命运去做的事，例如在《罗密欧与朱丽叶》里，外在的偶然事故粉碎了精明能干的神父的干预，就导致两位有情人的死亡。

### c）形式的人物性格在艺术表现中所引起的实体性的兴趣

从此可见，这种形式的人物性格一般有两方面的表现：一方面它们只显出个别主体的意志力，这种主体性格要如其本然地发挥自己的效力，就按照自己的意志横冲直撞地干下去；另一方面它们显出一种本身完整的不受局限的心灵，这种心灵在某一点上受到触动，就把自己的整个个性的深度和广度完全集中到这一点上，但是由于对外在世界还没有充分经验，就碰上冲突，没有能力使自己适应这种局面，想出解救的办法。我们现在所要提到的第三点就是：这种形式的人物性格，如果从他们所追求的目的来看，虽是完

---

① 希帕尔（T.G. Hippel），十九世纪德国作家，代表作有《直线上升的生命过程》等。

② 见卷一，375页注①。

全片面的，受到局限的，而从他们的意识来看，他们的性格却是充分发展了的，他们就不仅能引起形式上的兴趣，而且还能引起实体性的兴趣。我们会从他们身上得到一种印象，仿佛他们的主体性中这种局限性本身就只是一种命运，换句话说，就是它们的特殊定性与另一种深刻的内在精神之间的一种矛盾纠纷。使我们认识到精神方面的这种深刻和丰富的是莎士比亚。他显示出这类人物具有自由的想象力和天才的精神，能凭思考使自己超越出环境和具体目的的局限，而显出比自己实际所表现的更高的人格，因此他们仿佛是受不幸的环境及其所产生的冲突的逼迫，才做出他们所做的事。这并不是说，象麦克伯所敢做出的事都要归罪于丑恶的女巫们，女巫们其实不过是麦克伯自己的顽强意志的诗的反映。凡是莎士比亚的人物所作所为，即他们所实现的特殊目的，都植根于他们自己的个性，从这种个性中得到推动的力量。但是就在同一个个性里，这些人物也同时具有一种高度，把他们实际上在具体的目的、旨趣和行动方面所表现的人格淹没掉，显出他们是比实际更深广更高大的人物。莎士比亚的凡俗的人物性格正是如此，例如斯提芳诺，屈林库罗，庇斯托尔以及这批人物中的绝对英雄福斯塔夫[1]，尽管都是浑身凡俗气，却显得都是些聪明人物，有应付一切的才能，过着自由的生活，总之，有可能成为伟大的人物。法国悲剧却与此相反，其中最伟大最卓越的人物，如果摆在阳光下细看，往往都是些胀大的恶劣的畜牲，唯一的才能在用诡辩的方式来为

(1) 斯提芳诺（Stephano），见《威尼斯商人》，鲍西亚的佣人；屈林库罗（Trinkulo），见《暴风雨》，小丑；庇斯托尔（Pistol），见《亨利四世》，他是福斯塔夫的随从；福斯塔夫（Falstaff）在《亨利四世》和《温佐镇的快活的妇人们》等剧中都出现过，是莎士比亚所写的喜剧人物中最成功的一个。

自己辩护。在莎士比亚的作品里，我们却从来找不到辩护和谴责，只看到对一般命运的检阅，剧中人物们都用命运必然性的观点来看事物，他们看自己也象看旁人一样，仿佛跳出自身以外来看自己，既不诉苦，也不追悔。

从以上这些观点来看，这一类的个别人物性格是一个无限丰富的领域，但是写这类人物也有一种危险，即易流于空洞和平板，所以只有少数大师才具有诗才和卓越的见识，去掌握住这类人物性格的真实面貌。

## 2. 投机冒险

我们既已研究了在本阶段可以表现于艺术的内在方面[①]，第二步就要考察一下外在方面，即发动人物性格的那些环境和情境的特殊性，人物性格所牵连进去的冲突，以及内在方面（内心生活）在具体现实里所采取的总的面貌。

象我们已经多次提到的，浪漫型艺术的一个基本定性就在于精神性，或反省本身的心灵，形成了一个独立自足的整体，因此外在现实对于它来说，不是由它渗透进去的实在界，而是和它割裂开来的纯然外在的东西，离开精神而独立地向前推进，卷入纠纷，流转无常，全凭偶然毫无目的地到处乱窜。对于自禁锢于本身范围以内的心灵来说，它碰上哪一种环境都是一样，哪一种环境出现在它面前都是偶然的。因为这种心灵采取行动时，重要的目的不在要完成一件首尾融贯的能持久的作品，而在表现自己，为行动而

① 即上节所讨论的非宗教性的独立的人物性格的内心生活。

行动。

### a）目的和冲突的偶然性

出现在这里的情况，如果从另一观点来看，可以叫做从自然中排除神性的情况。精神已脱离外在现象世界而退回到它本身，而这现象世界既然已不复由主体的内在精神所渗透，也就离开主体而独立地进展演变。按照精神的真实本性来看，它固然凭它本身经过中介而达到与绝对和解，但是我们在这里既然站在独立的个性立场上，而这种独立的个性只从它直接认识到的自己出发，并且坚持自己的道路，上文所说的排除神性的过程也就涉及发出动作的人物性格，人物性格因此带着本身偶然的目的走进一个偶然的世界，不能使自己和这偶然的世界统一起来，形成一个彼此完全契合的整体。这种目的是相对的（有限的），所处的一种环境也是相对的，这种环境的定性和牵连关系并不由主体来决定，而是由它在外在界偶然的自生自发的结果，这种情况就使冲突也成为偶然的，仿佛象零乱的叉枝乱缠在一起一样，——这种一切都凭偶然的情况就构成“投机冒险”，就事件和动作的形式来说，投机冒险是浪漫型艺术的一个基本类型。

从理想和古典型艺术的严格意义来说，动作和事迹要有一种本身真实的绝对必要的目的，而这目的的内容意义也就决定这些动作和事迹的外在形象及其表现于现实界的方式。浪漫型艺术的动作和事迹却不如此。浪漫型艺术尽管所表现的也是本身普遍和具有实体性的目的及其实现过程，这种目的本身却不能决定动作及其内在演变过程的次第，而是听任动作自由地卷入纠纷，听偶然

外在事物摆布。

1）浪漫世界只有一个绝对的工作要完成，那就是推广基督教的影响，鼓舞教会团体的精神。处在一个怀有敌意的世界，其中一部分是不信基督教的古代文化，一部分是蛮族及其粗野的意识，如果上述工作是要使教义实现于行动，那就主要地是一种被动的工作，就是忍受苦痛和酷刑，牺牲时间性的存在以求灵魂的永恒健全。涉及类似内容的其它工作在中世纪是基督教骑士们的工作，那就是要把摩尔人和阿拉伯人那些伊斯兰教徒们赶出基督教国家，尤其是要发动十字军东征，去夺回基督的圣墓。不过这种目的并不是处在世俗地位的人们的目的，它要靠只是由许多零星的个人组成的集团去实现，这些人都是凭个人自愿来参加这种流水般的行列的。从这一点来看，我们可以把十字军东征称为中世纪基督教徒的集体投机冒险，这种投机冒险本身就是零散的，凭幻想的：它涉及精神方面的事，却没有真正的精神性的目的，就动作和人物性格来看，它是虚伪的，因为作为一个宗教运动的阶段来看，十字军东征所追求的目标是极端空洞的，外在的。基督教应该只有从精神中才得到解救，只有从基督才得到解救，而基督复活后就提升到上帝右边的位置，也是从精神中而不是从他的坟墓和他从前暂时寄托肉体的地方找到他的活的现实存在和立足点的。中世纪基督教徒的宗教冲动和追求却只针对着基督临刑和埋葬的圣地。直接与宗教目的相冲突的还不仅此，十字军东征另外还带有掠夺和征服这种纯粹世俗性的目的，这种对外在事物的追求也是和宗教的目的毫不相容的。人们本来应该追求精神的内在的东西，而他们实际所追求的却是精神已从其中消失的一个纯然外

在的地方;他们还追求尘世的利益,把世俗的目的增加到宗教的目的上面。这样三心二意就使十字军东征具有上文所说的零乱性和幻想性，导致内在的和外在的两方面互相颠倒而不是转化为和谐整体。因此在具体执行之中，互相对立的因素也没有达到和解而只是拼凑在一起。虔诚堕落到粗暴和野蛮残酷，这种粗暴使人的一切自私和情欲都发泄出来,然后到了一定的时机,又转化到自己的反面，回到精神的永恒深刻的激动和悔恨，这才真正关系到宗教。由于这些互相冲突的因素，追求同一目的的动作和事迹就完全见不出统一性和先后承续的因果关系:它们的整体分裂开来了,分散为许多零散的投机冒险行动,胜利,挫败以及各色各样的偶然事件,所达到的结果和所用的手段以及大事铺张的准备毫不相称。而且目的本身在执行过程中也被放弃掉了。因为十字军东征本来要证实这句话:“你不要让他安息在坟墓里，不能允许你的神圣的人腐朽。”但是这种在坟墓里,在死亡场所来寻找活的基督和精神满足的热烈期望就显出精神的腐朽,基督教必须从这腐朽里复活,才能回到新鲜活泼的现实的世界里，不管夏多勃里昂先生从这种死亡场所里见出多少深文奥义①。

搜寻圣杯②的事也和十字军东征一样带有既神秘而又凭幻想的目的,在实现这种目的之中也是投机冒险的。

2）此外还有一种较高尚的工作,那就是每个人要靠自己来完成的工作和实现的生活，去决定自己的永恒的命运。例如但丁在

① 夏多勃里昂(Chateaubriand)十九世纪初法国消极浪漫派诗人和小说家,在他的《基督教的精髓》里,他用浮华的词藻尽量歌颂基督教对于人类文化的巨大作用。

② 寻找圣杯是中世纪传奇故事《亚述王之死》的主题。

他的《神曲》里就根据天主教的观点去掌握这种题材，引导我们游历地狱、净界和天国。这部诗尽管在整体上有谨严的安排，也并不缺乏幻想的观念和投机冒险的事迹，因为它描述奖善惩恶的工作，并非只是绝对显出它的普遍意义，而是提出无数个别具体的事例。——此外，诗人僭夺了教会的权利，把天国的钥匙拿到自己手里，宣布赏罚，使自己成为世界的裁判人，把古代和基督教时代的一些最有名的人物，其中包括诗人，公民，战士，大主教，教皇之类，分配到地狱、净界和天国里。

3）其他导致动作和事迹的材料在世俗生活的领域里都是些观念方面的无限多样化的投机冒险，有关爱情、荣誉和忠贞的外在的和内在的偶然情况；有时是为着自己的名誉而进行殴斗，有时是为受迫害的无辜者打抱不平，为自己所崇拜的贵妇人而做出最奇特的事，或是靠拳头的力量和手腕的灵巧来捍卫受侵犯的权利——尽管所拯救的“无辜者”其实是一批恶棍。在这类题材的绝大多数事例中都没有必然要导致行动、情境和冲突的机缘，只是当事人要显示自己的身手，故意地去寻求投机冒险的事干。例如就它们的特殊内容来看，爱情方面的表现大多数除掉要证明或显示爱情的坚定、忠贞和持久以外，本身没有其它特殊的内容和目的；周围的现实世界及其复杂的关系网都只作为显示爱情的机缘而才有意义。因此，显示爱情的具体表现既然只是要证明爱情本身，就不是由这种表现本身决定的，而是听任贵妇人的一时心血来潮以及外在世界一些偶然的机会来摆布。荣誉和勇敢的目的也完全如此。在大多数事例中请求荣誉和勇敢的主体离开具有实体性的内容意义很远，他可以抓住任何偶然出现的内容，把自己放进去，认

为自己在这一点上受到侮辱，或是把这一点当作自己显示勇猛和才能的机会。这里既然没有什么标准可以断定某种东西是否可以选作动作的内容，也就没有标准可以断定究竟什么才是对于荣誉的侮辱。什么才是勇敢行为的真正的对象。骑士风所追求的另一个目的是对权利的保护，情形也是如此。权利和法律在这里并不是看作绝对固定的，不是根据法典及其必要的内容来实现的情况和目的，而是看作一种纯然主观的临时的想法，所以在法律应否干预的问题上以及在这种事例究竟合不合法的问题上，都得听主体的完全偶然的裁判。

### b）对偶然性作喜剧性的处理

关于一般的，特别是在世俗领域里的骑士风和上述人物性格的形式化问题，我们在这里所要讨论的或多或少地是动作发生的环境和行使意志的主体心灵这两方面的偶然性。因为片面性的个别人物可以采用完全偶然的因素作为他们行动的内容，这种内容只是靠这些人物性格的力量来支持，由外在环境约制的冲突来使它实现成功或失败的。骑士风在荣誉、爱情和忠贞之类理想方面既没有真正的伦理的辩护理由，它的情况也是听偶然性支配的。一方面骑士风所应付的环境是个别的，所以完全是偶然的，因为它所要实现的不是一种带有普遍性的事业而是一些个别特殊的目的，其中缺乏自在自为的联系，另一方面从个别人物的主体精神来看，行动的意图、计划和执行也都带有任意性和幻想性。所以这种投机冒险的勾当，如果始终一贯地坚持到底，就会在行动和事迹乃至在结果上都显示出一种自己瓦解自己的因而是喜剧性的事件和命

运的世界。

骑士风的这种瓦解过程在阿里奥斯陀和塞万提斯的作品里以及在莎士比亚的一些特殊个别的人物身上特别达到有意识的和最合式的艺术表现。

1）在阿里奥斯陀的作品里特别引人入胜的是命运与目的之间的无限的错综曲折、离奇的关系和荒唐的情境的童话般的拼凑，诗人用这一切来进行投机冒险式的游戏。他的英雄们郑重其事地干一些十分荒谬和愚蠢的勾当。特别是爱情这个主题往往从但丁的宗教性的爱和彼特拉克的想象的柔情堕落到淫秽故事和可笑的冲突，而英雄品质和英勇气概则夸张到极端，使人感到的不是信服和惊赞，而是一种对妄诞不经的行为的微笑。但是由于情境发生的方式是偶然的，许多奇妙的纠纷和冲突就被引到故事里来，一会儿开始，一会儿中断，一会儿又交织在一起，最后突然出人意外地达到了解决。阿里奥斯陀不仅擅长于用喜剧的方式来处理骑士风，而且也很会见出而且表现出骑士风中真正伟大高尚的品质，他既描绘出骑士们的勇敢、爱情和荣誉，也很出色地描绘其它情欲、机智、狡猾、镇静之类。

2）阿里奥斯陀所侧重的是投机冒险的**童话性**方面，塞万提斯却发挥了它的**传奇性**方面。他所写的唐·吉诃德具有一种高尚的性格，但在他身上骑士风变成了疯狂。在这里，骑士风的投机冒险是放在一种稳定的、明确的、外在关系描写得很详细的现实情况里的。这就产生了一个凭知解力安排得有秩序的世界和一个与它脱节的孤立的心灵之间的喜剧性的矛盾，这种心灵妄想单凭它自己和骑士风来造成和巩固这种秩序，而骑士风其实会把它推翻掉。

但是尽管有这种喜剧性的迷失道路，我们在唐·吉诃德身上仍然看到前此我们称赞莎士比亚的一切品质。塞万提斯也把他的英雄描绘为具有本来就很高尚的在许多方面精神资禀都很好的人，使我们对他感到真正的兴趣。唐·吉诃德的心灵在疯狂之中对他自己和他的事业抱有充分的信心，或是无宁说，他的疯狂就在他始终坚信他自己和自己的事业。如果他对自己的行动的内容和结果没有这种不用思考的镇静态度，他就不成其为真正的传奇性的人物性格。他对自己的思想的实体性内容所抱的那种自信心是伟大的，天才的，和他的一些最优美的品质是相得益彰的。《唐·吉诃德》这部作品一方面是对浪漫的骑士风的一种嘲笑，一种百分之百的讽刺，比起它来，阿里奥斯陀的作品只是对投机冒险开一种轻佻的玩笑；另一方面唐·吉诃德的事迹仿佛只是一条线，非常美妙地把一系列的真正传奇性的小故事贯串在一起，把书中其它用喜剧笔调描绘的部分的真正价值衬托出来。

3）在这里我们看到骑士风就连在它的最重大的旨趣方面也转化为喜剧，与此颇类似的有莎士比亚的两种处理方式，他或是把坚定的具有个性的人物性格和悲剧性的情境，喜剧性的人物和场面的冲突并列在一起，或是通过对自己和自己所追求的粗鲁的狭隘的和虚幻的目的进行一种深刻的嘲讽，来提高人物性格。属于前一种的有福斯塔夫，《李尔王》中的小丑以及《罗密欧与朱丽叶》中写音乐家的一场；属于后一种有理查三世。

### c）拟传奇式的虚构故事①

与上述那种形式的浪漫型艺术的解体相联系的是现在这第三个阶段，即近代意义的拟传奇式的虚构故事，这在时间上后于骑士式的和牧歌式的传奇故事。拟传奇式的虚构故事所表现的是变成具有严肃性和现实内容的骑士风。外在世界的偶然情况现在已转化为公民社会和国家的固定安稳的秩序，所以警察制度、法律、军队、国家行政机构代替了过去骑士们所追求的虚幻的目的。因此，在近代拟传奇式的虚构故事中活动的英雄们的骑士风也就改变了性质。这些英雄们站在个人的立场，抱着关于爱情、荣誉和野心的主观目的，或是抱着要改良现存秩序和现实的散文气味的理想，而现存秩序和现实却从各方面阻挡着他们的道路。在这种矛盾对立中，他们把主观的愿望和要求不适当地推到非常高的地位。每个人都面临着一个中了魔似的对他完全不合式的世界，他必须和这个世界进行斗争，因为它在压迫他，冷酷地顽强地站在那里，不给他的情欲让路，在他面前摆着父亲和姉母的意志和市民社会关系之类障碍。特别是属于这种新骑士阶层的青年人。他们要在阻挠他们实现理想的世道里打出一条路来，他们所认为不幸的是到处都是家庭，社会，国家，法律，职业之类的势力，因为这些具有实体性的生活关系及其约束总是在残酷地抗拒他们的理想和心灵的无限权利。所以要做的事就是在这种事物秩序中打下一个缺口，

① 中世纪的 Roman 一般译为“传奇”或“传奇故事”，大半涉及骑士的奇遇。它是近代西方小说所自出。黑格尔在这里用的是 Das Romanhafte，英译直作“Novel”（小说），不很确切，法译为 Romanesque（拟传奇式的）较近原义。黑格尔对近代小说的看法是值得注意的，反映出他跟现存秩序妥协的思想。

要把世界加以改变和改良，或是不管它怎样，至少要在这尘世间辟出一个天堂：要找一个中意的姑娘，找到了，要把她从坏亲属和坏境中救出来，把她抢走。但在近代世界里，这种斗争只限于学徒时代，亦即个人从现实世界受教育的时代，因而这种斗争的真正意义也就在此。因为学徒时代的教育目的在于使主体把自己的稚气和锋芒磨掉，把自己的愿望和思想纳入现存社会关系及其理性的范围里，使自己成为世界锁链中的一个环节，在其中站上一个恰当的地位。一个人不管和世界进行多少次的争吵，在世界里多少次被扔到一边去，到头来他大半会找到他的姑娘和他的地位；他会结婚，会变成和你我一样的庸俗市民：太太管家务，生儿养女，原来是世间唯一天使的受崇拜的太太，现在的举止动静也和许多其他太太差不多；职位带来了工作和烦恼，婚姻也带来了家庭的纠纷，总之，他也要尝到旁人都尝到的那种酒醒后的滋味。我们在这里所看到的还是投机冒险的人物性格，所不同的是投机冒险在这里具有正当的意义，其中幻想性的因素得到必要的纠正。

## 3．浪漫型艺术的解体

浪漫型艺术在本身上本来就已包含瓦解古典理想的原则，现在我们还要更详细确定的最后的一点就是这种瓦解在实际上是如何实现了。

这里首先要研究的就是艺术活动所掌握和表现的那种材料的完全偶然性和外在性。在古典型艺术的造形艺术风格里，主体的内在世界和外在世界是紧密联系在一起的，这个外在世界就是内在

世界所特有的形象，并不离开内在世界而独立。在浪漫型艺术里却不然，主体对内在世界静观反省，闭关自守，外在世界的全部内容就获得自走自路的独立自由，就按照它自己的本性和特殊情况存在下去。反之，主体的亲切情感既成为艺术表现的基本因素，心灵究竟要沉浸到哪种外在现实界和精神界的内容里，也还是同样要听命于偶然性。所以浪漫型的内心活动可以表现于**一切情境**，展转投合成千上万的机缘，情况，关系，歧途和迷径，冲突和满足，因为所寻求的并且使它生效的不是一种客观的绝对生效的内容意义，而只是心灵对它本身的主观的反映，即心灵的表现方式和领会方式。所以在浪漫型艺术的表现里，一切东西都有地位，一切生活领域和现象，无论是最伟大的还是最渺小的，是最高尚的还是最卑微的，是道德的还是不道德的和丑恶的，都有它们的地位。特别是艺术愈变成世俗化的，它也就愈来愈多地栖息于有限世界里，爱用有限事物，让它们尽量发挥效力。对于艺术家来说，他在这有限世界里也感到如鱼得水，只要他按照它本来的样子去描绘它。例如莎士比亚就是如此，在他的作品里，动作情节一般都是在最具体的有限的生活关系中进行的，分化为一系列的偶然事件，一切情况都各有它的价值，最高的境界和最重大的旨趣和最不重要的或次要的东西摆在一起，例如《哈姆雷特》里有王宫也有岗哨，《罗密欧与朱丽叶》里有仆婢，其它剧本里有小丑、粗人以及日常生活中的平凡事物，例如小酒馆、搬运夫、夜壶、跳蚤之类，正如在浪漫型艺术中以基督的诞生和三贤王礼拜婴儿基督为题材的宗教画里就有牛、驴、牛槽和饲料之类。这种情况是到处可以看见的。我们可以说，《圣经》里有一句话在艺术里得到了证实："凡是卑微的都要

得到提高。”

这阶段所用的偶然性的题材有时固然只是对一种本身重要的内容作陪衬，有时却独立地表现出来，正是这种题材的偶然性造成了我们在上文已提到的浪漫型艺术的解体。这就是说，一方面从理想的观点来看，现实世界只现出它的散文性的客观情况：平凡的日常生活的内容不是就它的实体或伦理的和宗教的意义来理解的，而是就它的变化无常的有限的方面来理解的。另一方面主体性凭它的情感和见识，凭它的巧智的权利和威力，把自己提高到全体现实界的主宰的地位，不让任何事物保持一般常识都认为它应有的习惯的联系和固定的价值；只有等到纳入艺术领域的一切，通过艺术家凭主体的见解、脾气和才智所赋与它的形状和安排，都成为本身可以分解的，而对于观照和情感来说，则显得确已分解掉了，这时主体性才感到满足。

我们在这里首先要谈到描绘眼前平凡事物和外在现实，做到接近蓝本的许多作品所遵守的原则，这就是一般所谓摹仿自然。

其次就要谈到主体的幽默或脾气，这在近代艺术中起着很大的作用，特别是有许多诗人的作品就以它为基础。

第三，在结论部分还要谈到从什么立足点出发，艺术在今天还可以发挥作用。

### a）对现成事物的主观的艺术摹仿

这个领域可以包括的题材范围是无穷的，因为在这里艺术用作内容的不是范围有限的带有必然性的东西，而是偶然的现实事物，包括变化无穷的形状和关系，自然及其五光十彩的零散图景的

交互辉映，人的日常动作和努力，自然需要和舒适生活的满足，偶然的习惯，态度，家庭生活的活动，公民社会的活动，总之，客观世界中的无穷的错综复杂的变化都可以用作内容。因此，现阶段的艺术不仅是写生画式的，象浪漫型艺术一般或多或少地如此，而且使自己完全消失在这种写生画里（在雕刻、绘画和诗的描绘里都有这种情况），回到摹仿自然，回到存心要妙肖本身不美的散文气味的偶然性的直接现实。所以可以提出这样的问题：象这类的作品是否还配称为艺术？真正的艺术作品的概念（即理想）要求一方面它的内容不应是本身偶然的，可消逝的，另一方面它的表现形式应完全符合内容。如果用这个标准来衡量，现阶段这种摹仿自然的作品当然差得很远。但是艺术另外还有一个因素，在这里特别具有根本的重要性，那就是主体方面构思和创作艺术作品的活动，也就是个人才能的因素，凭这种个人才能，艺术家可以忠实地描绘尽管处在极端偶然状态而本身却具有实体性的自然生活和精神面貌，通过这种真实以及奇妙的表现本领，使本身无意义的东西显得有意义。此外还要加上艺术家的精神和心情完全沉浸到这类对象的内在和外在的形象里去，和它们享受共同的生活的那种主体方面的活跃的同情，而且把这种灌注生气于所写对象的情况表现出来。如果做到这一点，就不能拒绝称这类作品为艺术作品。

说得更具体一点，在各门艺术之中运用这类题材的主要是诗和绘画。因为一方面它们用作内容的是本身特殊的事物，另一方面它们用作表现形式的是虽偶然而却具有一定特征的外在现象。建筑、雕刻和音乐都不适宜于完成这种任务。

1）诗所描绘的是平凡的家庭生活，这种生活的实体性的内容

是正直，通达人情世故和服从当时的道德习俗；其中情节的纠纷限于日常市民生活，背景和人物取自中下层阶级。在法国作家之中，狄德罗特别提倡这种对自然和现实事物的摹仿。在我们德国人中间，歌德和席勒在青年时代在一种较高的意义上走过类似的道路，不过他们要从这种生动自然的特殊具体的题材里找到深刻的内容意义和有重要旨趣的冲突。至于考茨布和伊夫伦却以对当时日常生活中散文性的琐屑细节的描绘来冒充诗，前者在构思和创作上都肤浅粗疏，而后者则比较讲究谨严准确和庸俗市民的道德。一般地说，特别是最近的德国艺术最爱采取这种调质，运用它达到高度的熟练。前此在很长时期中艺术对于我们德国人多少是一个外来客，不是土生土长的。现在艺术转向当前现实，这里就有一种需要：所用的题材必须对于艺术是本身固有的，本乡本土的，也就是说，它应该是诗人和听众自己的民族生活。导致这种转向现实的表现方式的动机正是以掌握这样一种艺术为出发点的：这种艺术在内容和表现形式上都应该是我们自己的，纵使牺牲了美和理想性，毕竟能使我们感到家常亲切的。其他民族过去都鄙视这类日常现实生活中的题材，或是到最近才对它们发生活跃的兴趣。

2）如果我们想看到艺术在这方面的最值得赞赏的成就，我们就要去看近代荷兰人的风俗画。我在第一卷讨论理想时已涉及荷兰风俗画在一般精神上所依据的实体性的基础①。荷兰人对现实生活，包括其中最平常最卑微的东西，所感到的喜悦是由于自然直接提供其他民族的东西，对于他们来说，却要凭艰苦的奋斗和辛勤

① 卷一，215页及以下，参看216页注。黑格尔论荷兰艺术与现实生活的话散见本书各卷，值得注意。

的劳动才能获得，而且由于处在僻窄的地区，他们对最微细的东西也要注意和珍视，最微细的东西对他们也成了重大的东西。另一方面，荷兰人是一个渔夫、船夫、市民和农民的民族，所以他们从小就懂得他们亲手用辛勤劳动所创造的最大的乃至最小的必需品和日用品的价值。荷兰人在宗教上是新教(耶稣教)徒，这也是重要的一方面。只有新教才完全过着散文气味的生活，让它不受宗教关系的牵制，完全凭它本身而独立地发挥效用，可以尽量自由地发展。处在其它情境的其他民族就不可能运用荷兰画拿来摆在我们面前的那些题材，作为艺术作品的最主要的内容。但是荷兰人尽管抱有这些旨趣，他们所过的生活并不显得穷困，在精神上并没有受到压抑。他们改良了自己的教会，战胜了宗教的专制和西班牙人的世俗政权和最高贵族，并且凭他们的勤劳勇敢和节俭，他们感觉到自己挣得的自由，可以享受幸福，舒适，正直，勇敢和快乐的生活，甚至可以对愉快而平凡的事物感到骄傲。这就是他们选择这类艺术题材的辩护理由。

这类题材也许不能满足要求本身真实的内容意蕴的那种较深刻的鉴赏力；但是纵使情感和思想得不到满足，更细心的观察会使这个缺点得到弥补。因为应该使我感到喜悦和惊赞的是画家在绘画里所显示出来的艺术。实际上如果一个人想知道绘画是什么回事，他就应该亲眼看看这些篇幅不大的画，以便对这个或那个画家下评语说："这个人真会画。"所以问题的关键并不在画家是否能通过艺术作品来使我们对他所画的那个对象获得一种观念。对于葡萄，花，鹿，沙丘，海，太阳，天空，日常生活中的器具上的雕饰，马，战士，农民，抽烟，拔牙乃至各种各样的家庭场面，我们原先就已看

得很够了，这类对象在自然界到处都是。引人入胜的应该不是内容和它的实在状况，而是本身毫无趣味的那种对象所显现出来的外貌。这种单纯的外貌仿佛就是由美凝定在它上面的，而艺术也就是把外在现象中本身经过深化的外貌所含的秘密描绘出来的巨匠本领。艺术的任务首先就见于凭精微的敏感，从既特殊而又符合显现外貌的普遍规律的那种具体生动的现实世界里，窥探到它的实际存在中的一瞬间的变幻莫测的一些特色，并且很忠实地把这种最流转无常的东西凝定成为持久的东西。一棵树或是一片自然风景已经多少是一种固定持久的东西。但是要捉摸住金属物的一刹那的闪光，葡萄上面的闪烁流动的光彩，落日或落月的一瞬间的光辉，一丝笑容，一种心情变化的突然面部表情，一个滑稽的动作，姿态或姿势之类一纵即逝的效果，而且要百分之百地按照它们的生动具体的面貌把它们凝定下来，供人长久观赏，这就是现阶段艺术所要解决的难题。如果古典型艺术按照它的理想基本上只表现具有实体性的东西，这个浪漫阶段的艺术却只凝定住和表现出自然变化中流转不息的外在面貌，例如一股流水，一个瀑布，海上的浪花，杯盘上偶然放射出的闪光中的静物状态，一个人在特殊情境中的表情，例如一位妇女在灯光之下穿针，一群强盗在突然遇到动静时突然站住不动，一种姿势的瞬间变化，一个农民的微笑或狞笑，象奥斯塔德、特尼耶和斯蒂恩①之类画师所最擅长的题材。这是艺术对流转消逝情况的胜利，在这种胜利中实体性的东西仿佛受到欺骗，丧失了它驾御偶然的流动的东西的威力。

① 奥斯塔德（Ostade），特尼耶（Teniers），斯蒂恩（Steen），都是十七世纪荷兰画家。

对象的单纯的外貌在这里既然提供真正的内容，艺术把这种一纵即逝的外貌凝定下来，并不就此止步。这就是说，除掉对象（题材）以外，表现手段本身也自成一种独立的目的，所以艺术家的主体方面的技能和艺术媒介的运用也就提升到艺术作品的客观对象的地位。早期的荷兰画家对颜色的物理学就已进行过极深入的研究。梵·艾克、海姆林和斯柯莱尔[①]都会把金银的色泽以及宝石绸缎和羽毛的光彩摹仿得唯妙唯肖。这种运用颜色的魔术和魔力来产生极显著的效果的巨匠本领现在已获得一种独立的价值。正如思考和领会的心灵用观念和思想来再现（反映）世界，现阶段艺术的主要任务也在于用颜色和光影这些感性因素来对客观世界的外在方面作主观的再现——不管对象本身如何。这就象一种外在的音乐，一种用颜色为音调的音乐。如果在音乐里，孤立的单音是无意义的，只有在它和其它的声音发生关系时才在对立，协调，转变和融合之中产生效果，绘画中的颜色也是如此。如果我们就近细看在金子上闪烁的，或是在花边上发亮的色彩，我们就只会看到一些白色或黄色的线和点，一些着色的面；孤立的单纯的颜色就没有这种色彩所产生的光辉；只有各种颜色的配合才产生闪烁灿烂的效果。例如特尔堡[②]所画的«阿特拉斯»，每一条颜色孤立地看只是一种深灰色，多少带一点浅白色、浅蓝色或浅黄色；如果我们站远一点去看这些颜色的配合，就会看出那种很适合阿特拉斯

---

① 梵·艾克（Van Eyck），兄（侯巴特）弟（约翰）二人都是十四世纪荷兰大画家，精心研究颜色，奠下了油画的基础；海姆林（Hemling）即麦姆林（Memling），十五世纪荷兰宗教画家；斯柯莱尔（J. Scorel），十六世纪荷兰画家。

② 特尔堡（Terburg），十七世纪荷兰画家。阿特拉斯（Atlas），在希腊神话中是双肩扛着世界的神，又是撑天的神山。

实际面貌的优美温润的色泽。绸缎，光的动荡，云的飘动以及一般入画的事物都有类似的情况。这并不是心情的反映，象风景画往往把主体的心情反映到对象上那样，而是艺术家的主体方面的技能，以这种客体的方式表现为媒介方面的技能，仿佛媒介本身凭它的生动的效果就可以创造出一种客观事物。

3）因此，对所表现的对象的兴趣改变了，兴趣现在只针对着艺术家本身的主体性了，这种主体性所要显示的就是它自己；所以对它来说，重要的事不是要造成一件独立完整的单靠自己来发挥作用的作品，而是要造成一件供创造的主体来表现自己能力的作品。这种主体性所涉及的不只是外在的表现手段，而且也涉及内容本身，使艺术就变成一种表现奇思幻想和幽默的艺术。

### b）主体的幽默①

在幽默里是艺术家的人格在按照自己的特殊方面乃至深刻方面来把自己表现出来，所以幽默所涉及的主要是这种人格的精神价值。

1）因为幽默替自己提出的课题不是让一种内容按照它的本质客观地展现和构成形状，使内容在这种展现中凭它自己达到艺术的结构和完整化，而是让艺术家把自己渗透到材料里去，——所以他的主要活动就是凭主体的偶然幻想，闪电似的念头，突现的灵机以及惊人的掌握方式，去打碎和打乱一切化成对象的获得固定

① 幽默（Humor），在西文里本义是体液，古代生理学认为人的各种性情或脾气都是由五脏中的液汁决定的，因此幽默一般指脾气、心情或癖性，在近代用法里，幽默就是“诙谐”、“滑稽”或“暗讽”。参看卷一，79 页正文和注①。当时德国文艺界鼓吹幽默、讽刺和喜剧性，黑格尔认为这类作风是任何历史发展阶段文艺衰落的标志。

的现实界形象或是在外在世界中显现出来的东西。因此，它把客观内容的任何独立性以及由事物本身产生的有本身融贯一致的形状都破坏了，于是艺术表现就变成一种任意处理事物（材料）的游戏，对它加以歪曲和颠倒。这也是作者用来暴露对象也暴露自己的一种主观表现方式，见解，和态度的纵横乱窜和徜徉恣肆。

2）人们在这个问题上有一种自然的错觉：仿佛拿自己和当前事物来开玩笑，显小聪明，是件很容易的事，所以人们往往爱用幽默的形式；但是主体如果放任自己的偶然的意念和戏谑，听其在迷离恍忽中恣意横行，故意把不伦不类的东西很离奇地结合在一起，幽默也往往变成很枯燥无味。在各民族之中有些民族对这种幽默很宽容，有些民族却较严格。在法国人那里，幽默一般不大成功，我们比他们要强一些，我们对迷途乱窜的作风比较宽大。例如姜·保罗在我们德国人中间就是一个受欢迎的幽默家，但是没有人象他那样把在客观上离得最远的东西离奇古怪地拼凑在一起，把许多事物最杂乱无章地混成一团，其中联系完全是主观的。故事以及事迹的内容和进程在他的小说里都是最难引起兴趣的，主要的东西是幽默的纵横驰骋，他把一切内容都当作显示主体方面巧智的手段。在这样把客观现实界不同领域的一切事物联系在一起之中，幽默的作品仿佛又回到象征型艺术，其中意义与形象也是彼此不相属的，所不同者在幽默的作品里以离奇的方式把材料和意义这两个因素拼凑在一起的是诗人的单纯的主体性。这样一系列的幻想串在一起，特别是在诗人任意拼凑成一些令人摸不着头绪的组合，要我们凭想象去体验它们的时候，很快就会引起厌倦。特别是在姜·保罗的作品里，这句隐喻、显喻或戏谑和另一句隐

喻、显喻或戏谑互相抵消，这里看不出变化发展，一切都在爆炸。但是凡是要达到终局的事物总应经过发展而来，事先应有所准备。从另一个观点来看，如果主体本身没有由一种真实的客观旨趣充实起来的心灵作为他的核心和立足点，他就很容易流于感伤和过度敏感，姜·保罗在这方面也是一个例子①。

3）真正的幽默要避免这些怪癖，它要有深刻而丰富的精神基础，使它把显得只是主观的东西提高到具有表现实在事物的能力，纵使是主观的偶然的幻想也显示出实体性的意蕴。诗人在创作过程中纵情幽默，应该象斯探恩②和希帕尔那样，无拘无碍地，自由自在地不着痕迹地信步漫游，于无足轻重的东西之中见出最高度的深刻意义；就连信手拈来，没有秩序的零零散散的东西也毕竟具有深刻的内在联系，放出精神的火花。

到此我们已达到浪漫型艺术的终点，亦即最近时代艺术的立足点，它的特征在于艺术家的主体性统治着他的材料和创作，而不再受内容和形式在范围上都已确定的那些现成条件的统治，这就是说，艺术家对内容和表现方式都完全有权力去任意选择和处理。

### c）浪漫型艺术的终结

一直到现在，我们的研究对象都是艺术，而艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家的主体性和他的内容意义与作品的统一。正是这种具体的统一才可以向内容及其表现形式提供

---

① 姜·保罗见第一卷375页注①，他的代表作有《看不见的住所》，《猫市博士游斯巴记》等。

② 斯探恩（Sterne），十八世纪英国小说家，《卖弄风骚的游记》的作者。

实体性的、贯串到一切作品中去的标准。

从这个观点来看，我们曾发见到在东方艺术起源时，精神还不是独立自由的，而是还要从自然事物中去找绝对，因此把自然事物本身看作具有神性的。在进一步的发展中，古典型艺术把希腊的神们表现为一些个体，他们是自由自在的，由精神灌注的，但是基本上还受人的自然形体的约束，把人的形体当作一个肯定的因素。只有浪漫型艺术才初次把精神沉浸到它所特有的内心生活里去，与这内心生活对立的肉体、外在现实以及一般世俗性的东西原来都被视为虚幻的东西，尽管精神性的绝对的东西只有借这些外在的因素才能显现出来，不过到后来这些外在的因素就逐渐获得肯定的意义。

1）这些世界观形成了宗教以及各民族和各时代的实体性的精神，它们不仅渗透到艺术里，而且也渗透到当时现实生活的各个领域里。因为每个人在各种活动中，无论是政治的，宗教的，艺术的还是科学的活动，都是他那个时代的儿子，他有一个任务，要把当时的基本内容意义及其必有的形象制造出来，所以艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。只要艺术家和这种世界观与宗教观的具体内容处于统一体，对它有坚定的信仰，他才会以真正的**严肃态度**对待这种内容及其表现；这就是说，这种内容对于他就是他自己意识中的无限的和真实的东西，他在自己的最内在的主体性方面就和这种内容处于原始的统一体，而他用来表现这种内容的形象对于他（作为艺术家）也就是表现绝对和一般事物的灵魂的最后的、必然的、最好的一种。由于他的材料所含的实体性内容是他本身所固有的，他就受到约束，必定要采用某一确

定的表达形式。内容及其适合的形式事实上都是艺术家本身所固有的，也就是他的存在的本质，并不是由他想象出来的，而且他自己就是这种本质，因此他所要做的事就是把这种真正本质性的东西化为客观的（加以对象化），让它自己流露出来，形成生动具体的形象。只有在这种情况下艺术家才完全在精神上受到鼓舞，来对付他的内容和表现方式，而他的创造也才不是主观任意性的产品，而是在他本身里，从他本身，从这种实体性的土壤，从这种基础产生出来的。这种基础的内容在还未经艺术家替它找到符合它的概念的个别形象以前，他就得不到安宁。但是今天我们如果用一个希腊的神，或是作为新教徒，用圣玛利作为雕刻或绘画的题材，我们就不是以真正的严肃态度来对待这种材料。我们所缺乏的是心灵深处的信仰，尽管在虔诚信仰的时代，艺术家也不一定就是人们普通所称呼的虔诚的人，一般说来，艺术家们并不是毫无例外地都是最虔诚的人。唯一的要求不过是艺术的内容对于艺术家应该是他的意识中实体性的东西，或最内在的真实，而且使他认识到须用某一种表现方式的必然性。因为艺术家在他的创作中也是一种自然物，他的艺术本领也是一种自然（天生）的才能，他的活动不是和它的感性材料完全对立的概念活动，只有在纯粹思考中才和材料结合在一起，而是还没有丧失自然的面貌，和对象密切结合，相信那对象，以最内在的自我和那对象同一起来。这时主体性就完全渗透到客体（对象）里，艺术作品也完全从天才的完整的内心状态和力量产生出来，这样的产品是坚定的，不摇摆的，把全副雄强气魄都凝聚到自己身上的。这就是艺术完整的基本条件。

2）在我们给艺术在它的这段发展过程中所定的地位中，情况

却已完全改变过了[1]。不过我们不应把这种改变看作是由时代的贫困、散文的意识以及重要旨趣的缺乏之类影响替艺术所带来的一种纯粹偶然的不幸事件；这种改变其实是艺术本身的活动和进步，艺术既然要把它本身所固有的材料化为对象以供感性观照，它在前进道路中的每一步都有助于使它自己从所表现的内容中解放出来。对于一个对象，如果我们通过艺术或思考把它摆在肉眼或心眼面前看得十分透彻，把其中一切内容意蕴都一览无余，一切都显得很清楚，再没有剩下什么隐晦的内在秘密了，我们对这种对象也就不会再感到兴趣。因为兴趣只有新鲜的活动才能引起。精神只有在一个对象还含有弄不清楚的秘密的东西时，也就是只有在材料和我们还处在同一体时，才肯在那个对象上面下工夫。但是如果艺术把它的概念中所含的基本的世界观以及属于这种世界观的内容范围都已从四方八面表现得很清楚了，那么，对于某一定民族和某一定时代来说，艺术就已摆脱了这种确定的内容意蕴了；此后只有到了有必要反对前此唯一有效的内容时，才会引起重新回到找内容的需要[2]，例如希腊时代亚理斯托芬起来反对当时现成的东西，琉善起来反对整个的希腊过去，而在中世纪末期，阿里奥斯陀在意大利，塞万提斯在西班牙，都起来反对骑士风。

在过去时代，艺术家由于他所隶属的民族和时代，他所要表现的实体性的内容势必局限在一定的世界观以及其内容和表现形式的范围之内，现在我们发见到一种与此相反的局面，这种局面只有

① 法译作“上述条件不是经常得到实现的”。

② 旧内容既已枯竭，反抗和革新就跟着来。从这一节可以看出黑格尔的基本主张：内容决定形式，内容随时代改变，形式也就随之改变。他不否认古为今用，但反对复古倒退，尽管他特别推尊希腊古典型艺术。

在最近才达到完满的发展，才获得它的重要性。在我们这个时代里各民族都获得了思考和批判的教养，而在我们德国人中间，连艺术家们也受到自由思想的影响，这就使得这些艺术家们在创作时发现材料(内容)和形式都变成“一张白纸”(tabula rasa)，特别是在浪漫型艺术所必有的各阶段都已走完了之后。限制在一种特殊的内容和一种适合于这内容的表现方式上面的作法对于今天的艺术家们是已经过去的事了，艺术因此变成一种自由的工具了，不管是哪一种内容，艺术都一样可以按照创作主体方面的技能娴熟的程度来处理。这样，艺术家就可以超然站在一些既定的受到崇敬的形式和表现方式之上，自由独立地行动，不受过去意识所奉为神圣永恒的那些内容意蕴和观照方式的约束。任何内容，任何形式都是一样，都能用来表达艺术家的内心生活，自然本性，和不自觉的实体性的本质；艺术家对于任何一种内容都不分彼此，只要它不违反一般美和艺术处理的形式方面的规律。在今天，没有什么材料绝对见不出这种相对性，纵使有些材料被提高到成为不相对的，也没有绝对必要要由艺术把它表现出来。因此，艺术家对待他的内容完全象戏剧家一样，可以展示和他自己不同的或陌生的人物。现在他当然也要把他的天才放进作品里去，也要把他自己所特有的材料编织到作品里去，但是不管这些材料是一般性的还是偶然的；比较确切的个性描绘却不是他自己的，在这方面他利用他对意象、表现方式和过去艺术形式所储蓄的知识，这些因素就它们本身来说对他本是无足轻重的，它们之所以成为重要的，只因为他觉得它们对这一种或那一种题材恰恰合式。

此外，在大多数门类艺术里，特别在造形艺术里，题材是由外

界提供艺术家的；艺术家按照雇主的订货条件而工作，碰到宗教的或世俗的故事，场面，人物肖像，教堂建筑之类题材时，他所关心的只是用这种题材可以作出什么样作品来。尽管他也很用心去体验那种已定的内容，那内容对他毕竟只是一种材料，而不直接就是他自己意识中具有实体性的东西。另外一种办法对他也没有多大帮助，那就是把某些过去的世界观当作营养移植到自己身上来，例如近来就有些人为艺术的缘故而改信天主教，目的是使自己的心灵有所寄托，使自己的艺术表现受到一定的约束，具有一种自在自为(绝对)的因素。艺术家并没有必要使自己的心灵洁白无瑕或是关心自己的灵魂得到解救；他的伟大的自由的心灵，在动手创作之前，首先就要有自知之明，要对自己有把握，有信心，特别是现代的大艺术家要有精神的自由发展，才能不受只用某些既定的观照方式和表现方式的迷信和成见之类因素所束缚，而是把它们降低到自由心灵所能驾御的因素，不把它们看作创作或表现的绝对神圣化的条件，而是把它们看作只是作为服务于较高内容的手段才有价值，他要按照内容的需要把这些因素加以改造之后才放到作品里去。

艺术家的才能既然从过去某一既定的艺术形式的局限中解放出来而独立自由了，他就可以使任何形式和材料都听他随心所欲地指使和调度了。

3）最后，如果我们要问从现阶段艺术的一般立场来看，什么内容和形式对它才是**符合特性**的，回答就大致如下。

一般艺术类型都首先涉及艺术所达到的绝对真实，至于它们各自特殊的原则在于如何具体了解所有对于意识是作为绝对而

发生效力的，而且本身就已包含应该用什么方式表现的那种内容意蕴。我们在这方面已经看到在象征型艺术里内容是自然的意义，表现形式则来自自然事物和人格化；在古典型艺术里内容是精神的个性，表现为摆在面前的肉体存在，这肉体存在是受命运的抽象必然性支配的；在浪漫型艺术里内容是精神性及其本身所固有的主体性，对于这种主体性的内在方面，外在的形象始终是偶然的。这最后的艺术类型也象较早的那些艺术类型一样，也是以自在自为的神性的东西为艺术题材。但是这类神性的东西却要获得对象化，受到定性，从而发展为主体性的世俗内容。人格的无限首先见于荣誉、爱情和忠贞，然后见于特殊的个性，见于和人类生存中某一种特殊内容意蕴紧密结合在一起的具体人物性格。最后出现了幽默，它消除了人物性格与某一特殊的有局限性的内容的联系，它能使一切定性都变成摇摆不定，乃至于把它消灭掉，从而使艺术越出了它自己的界限。艺术在越出自己的界限之中，同时也显出人回到他自己、深入到他自己的心胸，从而摆脱了某一种既定内容和掌握方式的范围的严格局限，使人成为它的新神，所谓“人”就是人类心灵的深刻高尚的品质，在欢乐和哀伤，希求，行动和命运中所见出的普遍人性。从此艺术家从他本身上得到他的艺术内容，他变成实际上自己确定自己的人类精神，对自己的情感和情境的无限方面进行观察、思索和表达，凡是可以在人类心胸中活跃的东西对于这种人类精神都不是生疏的。这种内容意蕴并不是绝对可以用艺术方式来赋与定性（确定）的，内容和表现的形象都听命于艺术家的随意任意性的创造活动，——任何旨趣都不会被排除掉，因为艺术现在所要表现的不再是在它的某一发展阶段中

被认为绝对的东西，而是一切可以使一般人都感到亲切的东西。

面对着这样广阔和丰富多彩的材料，首先就要提出一个要求：处理材料的方式一般也要显示出当代精神现状。近代艺术家当然也可以与不同时代的古人为邻；做一个荷马派诗人，尽管是最后的一个，也还是很好的；甚至反映中世纪浪漫型艺术倾向的作品也还有它们的功用；但是今天某种题材的普遍适用、深刻和具有特性是一回事，而对这种题材的处理方式却另是一回事。不管是荷马和梭福克勒斯之类诗人，都已不可能出现在我们的时代里了，从前唱得那么美妙的和说得那么自由自在的东西都已唱过说过了。这些材料以及观照和理解这些材料的方式都已过时了。只有现在才是新鲜的，其余的都已陈腐，并且日趋陈腐。我们在这里应该从历史和美学的观点对法国人提出一点批评，他们把希腊和罗马的英雄们以及中国人和秘鲁人都描绘成为法国的王子和公主，把路易十四世和路易十五世时代的思想和情感转嫁给这些古代人和外国人。假如这些思想和情感本身比较深刻优美些，这种转古为今的办法对艺术倒还不致产生那样恶劣的影响。与此相反，一切材料，不管是从哪个民族和哪个时代来的，只有在成为活的现实中的组成部分，能深入人心，能使我们感觉到和认识到真理时，才有艺术的真实性。正是不朽的人性在它的多方面意义和无限转变中的显现和起作用，正是这种人类情境和情感的宝藏，才可以形成我们今天艺术的绝对的内容意蕴。①

既已就现阶段艺术内容的特性作了一般性的界定，现在我们

① 这一节提出了关于批判继承、古为今用的比较进步的看法，但这种看法毕竟没有跳出普遍人性论。

回顾一下我们最后讨论的浪漫型艺术在解体阶段所采取的形式。我们一方面特别指出艺术的衰落由于就偶然形状对外在事物进行摹仿，另一方面也指出它由于幽默，亦即主体性在幽默里按照它的内在的偶然性而趋向自由化。在这结束部分我们还可以指出在上文已经提到的材料范围之内浪漫型艺术的两极端倾向之间的联系。我们在由象征型艺术过渡到古典型艺术的阶段，曾经讨论过意象、比喻和箴铭之类过渡形式，现在也要指出浪漫型艺术中的类似的过渡形式。在这些过渡形式里，构思方式的主要特征就是内在意义与外在形象的分裂，这种分裂部分地由艺术家主体活动消除掉，特别是在箴铭里它可能转化到统一。浪漫型艺术从一开始就显出满足于自己的内心生活中的更深刻的分裂。由于客观事物一般不能完全适合静观反省闭关自守的精神，这种内心生活对客观事物不是断绝关系，就是漠不关心。这种矛盾对立随着浪漫型艺术的发展过程发展到这样一个地步：它的唯一兴趣或是集中在偶然的外在事物上，或是集中在同样偶然的主体性上。但是无论是单从外在事物还是单从对主体性格的表现得到满足，按照浪漫型艺术的原则，都可以转到心灵沉浸到对象里去的现象；而另一方面幽默则从主体反映里也可以见出对象及其形态，我们因此就得到了一种心灵对对象的亲密情感[1]，这仿佛就是一种**客体的**幽默。但是这种亲密情感只能是部分的，只能表现于一首短歌的范围里，或是一部完整的巨著中的某一片段。如果彻底把自己伸张到客观

---

[1] Verinnigung in den Gegenstand 法译作“渗透到对象里去”，直译“是从对象里获得一种亲密情感”即感到对象和自己契合，亦即所谓“物我同一”，下文“客体的幽默”即由对象（＝客体）产生的幽默。

事物内部去活动，那就会产生动作和事迹，这就需要进行客观的描述。但是我们在这里所要考虑的主要是这种心灵对对象的一种情感性的自我渗透，固然可以伸展扩大，但毕竟只是主体的想象和心情的一种微妙的活动——一种突然起来的观念，但却不纯粹是偶然的和任意的，而是精神完全集中在对象上时的一种内在的运动，这就成了它自己的兴趣中心和内容。[1]

在这里我们可以把浪漫型艺术的这种最后开出的花朵拿来和古希腊的箴铭作对照，在希腊箴铭里，上文所谈的形式是以它的最早最简单的形状出现的。这种形式的特点在于说到一个对象并不只是一种单纯的命名，不是说明对象是什么的一种题记或标签，而是要有一种深刻的情感，一种中肯的巧智，一种聪敏的反思和活跃的想象活动参预进来，使最微细的东西通过诗的领会而变得有生气和显得开阔。这类诗可以随便描绘一种对象，一棵树，一个磨坊，春天，活的东西或是死的东西，可以显出无穷的变化，每个民族都产生过这类诗。但是这类诗终不免是次要的，一般容易流于纤弱。特别是对于在思考和语言方面有教养的人来说，大多数事物和关系都可以触动某一个念头，他都可以象写信一样，有能力把它表达出来。这样一种空泛的再三重复的（尽管每次添一点新花样）信口开河的歌唱很快地就使人厌倦。所以在现阶段艺术里主要的事是心灵连同它的内在生活，要以深刻的精神和丰富的意识，完全沉浸到情况和情境等等里去，住在那里面，体验对象的生活，

[1] 黑格尔在这段里所说的"心灵对对象的一种情感性的自我渗透"（Sichergehen）颇类似一般德国美学家们所常谈的"移情作用"，"移情说"的倡导人费肖尔本来就是黑格尔派。黑格尔认为这是浪漫型艺术末期才有的一种现象。

从而根据那对象创作出一件新鲜优美、本身有价值的作品来。

在这方面特别是波斯人和阿拉伯人创造出一些形象，显出东方式的堂皇富丽和自由欢乐的想象，完全以观照的态度对待对象的想象;他们提供了一种光辉的典范，对于现在表现当代内心生活的诗人还是有用的。西班牙人和意大利人在这类诗歌方面也有卓越的成就。克洛普斯托克提到彼得拉克时固然说过:

彼得拉克在诗歌里歌颂过劳拉。

对欣赏者固然美，对钟情者却不然。

但是克洛普斯托克自己的情诗满纸都是道德的感想，对不朽的幸福怀着感伤的向往和激昂的情绪，而彼得拉克却以本身高尚的情感所显出的自由博得我们的惊赞，他尽管也表达了他对所爱对象的眷恋，却在自己的情感本身上获得满足。在诗的题材限于醇酒和爱情，限于酒楼和斟酒侍女时，这类眷恋和欲念总是在所不免的，例如波斯诗人就喜爱极端奢豪淫逸的形象；但是想象在这里却不让对象成为感官欲念的对象，它的主体方面的兴趣只在这种奇思幻想的自由驰骋本身，以最聪敏的方式把悲欢情节都一律当作游戏场面来玩弄。在近代诗人中，显出这种聪敏的自由和主体方面的亲切深刻的想象的主要是《西东胡床集》[1]中的歌德和吕柯特[2]。歌德在《西东胡床集》里的诗和他以前的诗特别显出本质的不同。例如在《欢迎与惜别》里，语言和描绘固然很美，情感固然很真挚，但是情境却很平凡，结局很陈腐，自由的想象也没有起什么作用。

---

① 《西东胡床集》是歌德晚年摹仿波斯诗的作品。

② 吕柯特 (Rückert)，十九世纪德国诗人和东方语言学者，他译过一些波斯和印度的诗，他自己的诗也受到东方诗的影响。

《西东胡床集》里的《重逢》那首诗就完全不同。这里爱情完全是在想象中进行的，通过想象的活动，幸福和极乐而表现出来的。在这类作品里我们一般见不出主体的希求，实际的钟情或感官的欲念，所见到的只是对对象的纯洁的喜悦，无穷无尽的想象的尽情恣肆，天真的游戏和笑谑，韵律等方面所表现出的自由，同时还有心灵在自己的自由活动中所感到的亲切和欢乐，形象的爽朗把心灵提高到超越于有限现实苦痛的纷纭扰攘之上。

关于艺术理想在它的发展过程中所产生的特殊类型的研究到这里可告结束了。我比较详尽地讨论了这些类型，目的在于说明这些类型所用的内容，这种内容本身产生了和它相应的表现形式。因为在艺术里象在一切人类工作里一样，起决定作用的总是内容意义。按照它的概念（本质），艺术没有别的使命，它的使命只在于把内容充实的东西恰如其分地表现为如在目前的感性形象。因此，艺术哲学的主要任务就在于凭思考去理解这种充实的内容和它的美的表现方式究竟是什么。①

① 在《浪漫型艺术的解体》这最后部分，黑格尔就象征型、古典型和浪漫型的发展阶段和基本差别作了概括的总结，并指出浪漫型艺术的基本出发点是主体性原则，亦即精神集中到凝视它自己内心生活的原则，这就导致实体性内容的放弃，主体与客体的分裂和各自独立，内容与形象的分裂，艺术家的创作能力和技巧成为艺术中的主要因素，为什么运用某一种内容和采取某一种形式，都听命于偶然和主体的任意幻想。这就是浪漫型艺术解体的根本原因。这其实反映出近代资本主义社会的开始瓦解。这个过程分两个阶段，一个是就偶然形状对外在平凡事物进行主观的描写，一个是用幽默态度打碎打乱外在事物的必然联系，描写自然事物在主体心情上的反映。十九世纪后期现实主义一方面转变到自然主义，另一方面转变到消极浪漫主义和颓废主义，与黑格尔所说的大致吻合。